

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК



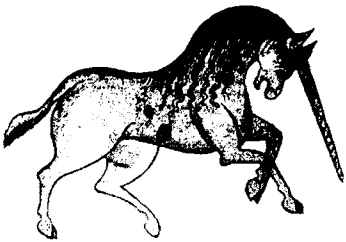
ЯЗЫКИ
ЭСТЕТИКИ



ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

ЯЗЫКИ ЭСТЕТИКИ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ



ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ



ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

ЯЗЫКИ ЭСТЕТИКИ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОЛЯ ПРЕКРАСНОГО И БЕЗОБРАЗНОГО

Составитель и ответственный редактор
член-корреспондент РАН *Н. Д. Арутюнова*



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»

Москва 2004

УДК 81
ББК 81
Л 69

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 03-04-16097д)*

Редакционная коллегия:

· кандидат филол. наук *М. Л. Ковшова*
кандидат филол. наук *Н. Ф. Спиридонова*

Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. — М.: Индрик, 2004. — 720 с.

ISBN 5-85759-275-5

Общая задача сборника — анализ и описание лексических, синтаксических, интонационных и других средств выражения эстетической оценки — положительной и отрицательной. В качестве материала использованы современные тексты (художественные и публицистические, разговорная речь разных слоев общества, данные фольклора, исторические памятники). Особое место уделено: 1) дефинициям концепта красоты; 2) различию в эстетической оценке реальных объектов и их художественных образов в разных видах искусства, в основном словесного; 3) границам эстетической оценки; 4) эстетической оценке природного и духовного мира, прежде всего образа человека в разных его аспектах; 5) отношению прекрасного к гармонии, порядку и хаосу; 6) образным средствам выражения эстетической оценки; 7) диахроническим изменениям эстетических оценок в жизни и искусстве. Этот комплекс проблем завершает цикл, образуемый триадой Истина — Добро — Красота, который был начат коллективом авторов с изучения понятия «истины», продолжен этической проблематикой и оканчивается анализом отражения эстетических оценок в разных языках и культурах. В книге рассматриваются проблемы, связанные со способами сублимации сенсорных и утилитарных оценок, а также преобразования гедонистических оценок в эстетические. Эстетические оценки отвечают собственно человеческому восприятию действительности, ее моделированию в разных формах и видах искусства.

3

ISBN 5-85759-275-5

© Коллектив авторов, 2004
© Издательство «Индрик», 2004

Н. Д. АРУТЮНОВА

ИСТИНА. ДОБРО. КРАСОТА:
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОНЦЕПТОВ*

Тема настоящей книги и предшествующей ей конференции была подсказана Тριάдой великих ценностей: ИСТИНА, ДОБРО, КРАСОТА. Руководствуясь общей задачей изучения логики естественного языка, группа «Логического анализа языка» (ЛАЯз), прежде всего, обратилась к центральному для этой сферы понятию ИСТИНЫ. Материалы конференции, проведенной в 1994 г., были опубликованы [Истина и истинность 1995]. Но поиски «истины» сразу же вывели проблематику конференции из логики в другие сферы — сферу человеческой жизни (ср. концепт «правда»), в область юриспруденции (ср. концепт «право»), в сферу религии, включая конфессиональные культуры (ср. концепты «истинная вера», «правоверный», «праведный»), и, наконец, в область нравственности, т. е. в сферу этики (ср. концепты «правда», «неправда», «ложь», «обман», «вранье»).

Рядом с ИСТИНОЙ встало ДОБРО. Группа ЛАЯз учла это и провела конференцию, посвященную этическим концептам, а затем опубликовала материалы конференции [Языки этики 2000]. В ходе дискуссий к этическим концептам очень естественно стала присоединяться эстетика, к понятию ДОБРА — КРАСОТА. Язык напомнил нам, что *добрый молодец* скорее красив и силен, чем добр. Этика обратила интересы группы к эстетическому восприятию действительности, и в первую очередь к концепту КРАСОТЫ. Итак, рядом с ДОБРОМ встала КРАСОТА. Настоящая книга продолжает исследование того, как в семантике естественных языков представлена великая триада ИСТИНА, ДОБРО, КРАСОТА, каковы отношения между этими концептами, как они формируются, в какой мере они зависят от национальных культур и переживаемых

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (грант № 04-04-00213а).

ими исторических перемен, наконец, как они пересекаются, вторгаясь во владения своих «соседей» и образуя общие зоны.

Семантика эстетической оценки так, как она представлена в естественных языках, еще ждет своего систематического и полного описания. Имеется в виду анализ тех атрибутов и предикатов, которые выражают прямое и непосредственное восприятие красоты и безобразия действительности, ее перцептивное познание — с одной стороны, и ее познание путем восприятия тех художественных образов, которые воспроизводят действительность, осуществляя сублимацию чувства, освобождая его от плотских влечений и увлечений, — с другой.

Смешение этих двух отраслей эстетики нередко вело к взаимному непониманию и сбоям в дискуссиях о проблемах красоты. Напомню эпизод, вызвавший спор между Ф. М. Достоевским и М. Н. Катковым о восприятии образа Клеопатры из «Египетских ночей» Пушкина в исполнении некой статской советницы Е. Э. Толмачевой, очень натурально призывавшей аудиторию *купить ценною жизни ночь ее*. Исполнение Толмачевой вызвало иронический отклик в печати. В журнале «Век» появился фельетон Камня-Виногорова (псевдоним Петра Вейнберга). Достоевский в ответ на него писал о «тайне искусства», его способности преобразовать действительность. Далее Достоевский говорит: «На неприготовленную же, неразвитую натуру... даже искусство не оказало бы всего своего действия» (Достоевский 19: 134)*. Речь идет о границе между искусством и действительностью, особенно легко стираемой в театральном исполнении, а также в кино, а теперь в телепередачах и рекламе, в которых «эстетический натурализм» берет верх над сублимацией образов: органом перцепции становится не только зрение и слух, но как бы все тело человека. Эстетическое чувство заменяется чувственностью. Напомним, что сам термин *эстетика* (греч. αἰσθητική) означает «чувствующий, чувственный», т. е. отсылает к органам чувств. Однако лишь зрение и слух способны сублимировать восприятие объекта, именно они очерчивают сферу изящных искусств, порождающих эстетическое переживание. Обоняние, осязание и вкус характеризуют воспринимаемые объекты как *приятные* или *неприятные*, но не как *красивые* или *некрасивые*. Объект может быть красивым на

* Здесь и далее отсылки к текстам Ф. М. Достоевского даются в круглых скобках с указанием тома и страницы по Полному собранию сочинений в 30 т. Л., 1972–1990.

вид или на слух, но не на ощупь, на нюх или на вкус, даже утонченный. В восприятии произведений искусства, в частности поэзии и художественной литературы, участвует еще и шестое чувство. Оно отвлечено от сенсорных ощущений и именно в нем сосредоточено эстетическое переживание.

Таким образом, чисто эстетическое, сублимированное чувство возникло вместе с искусством, способным превращать безобразное в прекрасное, конечное в бесконечное. «Можно навести человека на идею красоты, совершенства, гармонии; но дать ощутить эту идею невозможно, ибо полного выражения этой идеи не найдешь в природе — она лишь в голове Рафаэля, Моцарта и других людей в этом роде» [Одоевский 1975: 141].

Непосредственное восприятие прекрасного в живой жизни с большим трудом освобождается от «тела», т. е. от привходящих ассоциаций — утилитарных, плотских, моральных, мистических, религиозных, социальных, функциональных. Эстетический компонент входит в семантику множества слов, имеющих разные коннотации, таких как *милый, миловидный, прелестный, очаровательный, обаятельный, обворожительный, благообразный, чарующий, привлекательный, хорошенький, нежный, смазливый, изящный, элегантный, славный, пригожий* (т. е. к чему-либо пригодный) и др. Большинство приведенных атрибутов характеризуют женщин и девиц, эстетические оценки которых гораздо более вариативны и ассоциативны, но менее функциональны, чем оценки мужчин (см. подробнее ниже). К произведениям искусства эти слова не могут быть отнесены. Для того чтобы назвать пушкинскую героиню, например Ольгу, *хорошенькой* или *миловидной*, ее нужно вывести из поэмы в жизнь. Достаточно сказать, что общеоценочное прилагательное *хороший*, выражая, наряду с другими, эстетическую оценку человека (*Ольга была хороша собой; хорошая фигура, хороший голос*), если его отнести к частям тела, присоединяет к эстетической утилитарную (функциональную) оценку: *хорошие* (т. е. *ловкие*) *руки, хорошая* (т. е. *умная*) *голова* и т. д. К эстетической оценке легко присоединяется также оценка этическая: *хороший человек*. Антонимическое же прилагательное *плохой* выражает эстетическую оценку только применительно к произведениям искусства.

Этой тематике посвящен ряд статей об «эстетической синонимии» и «соседях» эстетического чувства в той «коммунальной квартире», которую представляет собой человек. Способность человека освободить эстетическое восприятие от нежелательных «спутников» является его величайшей победой над Природой, не

дающей образцов, или моделей, абсолютной красоты, и над своим «организмом», изначально лишенным эстетического чувства.

Итак, человек сумел отделить эстетическое чувство от чувственности, причем, как это ни парадоксально, прежде всего обратив свой взгляд на красивых женщин и отделив *sex-appeal* от *appeal of beauty*, влечение — от созерцания «чистой красоты» (см. ниже). Эстетическое чувство не меньше, чем рациональное начало (разум), выделяет человека из среды прочих живых существ (мы, впрочем, не знаем, ощущают ли вороны прелесть соловьиного пенья, а соловьи немелодичность карканья ворон).

В настоящее время, однако, чувство и чувственность стремятся воссоединиться. Приведу только один пример «глубинной метафоры» красоты, используемой в *rigoros* — уличных, но не заинтересованных комплиментах красивым женщинам в испаноязычных странах. В недавно опубликованной статье обращается внимание на то, что одним из основных глубинных сравнений, порождающих *piropo*, стало сопоставление женщины с пищей (увы, не духовной), особенно десертом: *Niña, ¿tu padre es pastelero?* «Девушка, твой отец кондитер?»; *Vete por la sombra porque lo dulce al sol se derrite* «Отойди в тень, сладости на солнце тают» [Achugar 2001; см. также в статье Н. Г. Мед]. Заметим попутно, что очень распространенное в европейских культурах сравнение женской красоты с розой (отсюда личные имена *Роза, Розина, Розетта, Розалия, Розалинда* (букв. 'красивая роза') вовлекает в эстетическую оценку обоняние. Поэтому реклама духов через показ красивых, выражающих наслаждение лиц не случайна.

* * *

Будем, однако, стараться охранять чувство прекрасного от коммунальных соседей, но не от ИСТИНЫ и ДОБРА. Говоря о великой Триаде, возвышающей человека над прочими составляющими Вселенной, нельзя не обратить внимания на различие в их положении и даже значении в основных сферах духовной жизни человека: религии, науке (ментальном мире), искусстве. В каждой сфере доминирует один из компонентов Триады, но в них присутствуют и его партнеры, которые, однако, видоизменяют свое значение, приспособляясь к доминанте. Так, религия, опираясь на центральное для нее понятие ДОБРА, понимает ИСТИНУ как истинное верование, а знание — как веру и относит КРАСОТУ, прежде всего, к духовному миру. Ментальная сфера (наука) превратила истину в

истинностную оценку суждений и теорий, сблизила добро с пользой и целесообразностью (утилитарной оценкой), а красоте стремится придать геометричность, превратив ее в правильную схему, выправив природные изгибы и извивы. Искусство, напротив, выдвинуло КРАСОТУ в центр, отвлекло ее от «утильсырья» и сблизило с тем видом мастерства, которое неотделимо от озарения, т. е. прозрения истины, и хотя реалисты говорят о воспитательной пользе искусства, искусство не ограничивает ею свои цели. В искусстве красота подобна истине в науке. Это отношение между содержанием и формой, соответствие одного другому, допускающее прикосновение к невидимым глубинам жизни и к мирам иным. Что касается эстетической оценки Природы, то здесь доминирует красота как гармония и как принцип целесообразности в смысле, который придавал этому понятию Аристотель (см. ниже), и в смысле «целесообразности без цели» в эстетическом учении Канта. Напомним, что Кант отвлек эстетическое чувство человека от прагматических свойств созерцаемого объекта — его цели, назначения, функции и от того понятия, под которое он может быть подведен. Эстетическое чувство возникает при созерцании самой формы предмета. «Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели» [Кант 1966: 240]. Подробно об эстетическом учении Канта см. [Асмус 1973; Крутоус 1988: 35–52]. В таком понимании красота отделена от истины — итога рационального познания действительности, благодаря присущей человеку способности суждения.

Распределение членов великой Триады по антропоцентрическим сферам, их модификации, их постоянное вторжение в соседние зоны, их аксиологическая «агрессия» представляют немалый интерес. Остановимся очень коротко на весьма изменчивом взаимодействии КРАСОТЫ с ее великими соседями — ИСТИНОЙ и ДОБРОМ.

Прежде чем перейти к современному материалу (он будет представлен в основном текстами Ф. М. Достоевского), необходимо сделать небольшой и далеко не полный экскурс в эстетику античного мира. К проблемам эстетики обращались крупнейшие философы Древней Греции классического и эллинистического периодов, прежде всего Сократ, Платон, Аристотель, Ксенофонт.

Основной особенностью их воззрений является синтетический подход к «высокому и прекрасному»: к эстетической оценке постоянно присоединяются этическая и утилитарная.

Связь эстетической оценки с нравственностью и пользой естественно возникает в антропоцентрическом мире, в котором человек является и объектом, и субъектом оценки.

Одно из важных понятий античных эстетических концепций обозначается термином *калокагатия*, в котором к красоте присоединено хорошее — доброе и полезное: греч. *καλοκαγαθία* (*καλός* και *ἀγαθός*) — сложное слово, в котором первый компонент (*καλός*) означает «красивый», т. е. относится к телу (внешнему человеку), а второй (*ἀγαθός*) — «добрый, хороший», т. е. относится к душе (внутреннему человеку). А. Ф. Лосев, однако, на основе анализа текстов считает более правильным «исходить из однозначности этого термина», поскольку «в большинстве текстов понятию *калокагатия* соответствует значение какого-то *совершенства*, полной и ощутимой, понятной самоцели» ([Лосев 1994: 389–390]; курсив автора). Образ «прекрасного и хорошего» человека был исторически и социально обусловлен и постоянно менялся. А. Ф. Лосев выделяет следующие его типы: 1) аристократический, связанный с родовым преимуществом, 2) общественно-показной, связанный с демократией, 3) мещанский, связанный с рабовладельческим обществом [Там же: 390 и сл.].

В понятии «калокагатийности» в разные эпохи акцент падал на разные составляющие и их разные комбинации: красоту, здоровье, доброту, умелость, ловкость, воспитанность, социальное положение, развитость эстетического чувства и др. Внешняя красота постепенно отходила в тень.

Сократ выдвинул на первый план в «калокагатийном человеке» свойство мудрости, обеспечивающее правильное — справедливое и добродетельное — поведение.

Платон в диалоге «Тимей» определяет калокатию как размерность (гармонию) души и тела, как существующую и постоянно действующую в человеке установку на выбор наилучшего.

Следующий шаг в этом направлении делает Аристотель, соединивший понятие калокатии с идеей целого, заключающего в себе все добродетели [Аристотель 2000]. По мысли Аристотеля, цель калокатии — хорошего и доброго — заключена в самих этих свойствах, обеспечивающих целостность духовной жизни и деятельности человека. Ставя акцент на человеке-деятеле, Аристотель разграничивал прекрасное и благое (доброе), статический и динамический аспекты красоты. Эстетическая оценка распространялась на действия человека, обнаруживающие его внутреннюю энергию и способность к творчеству. В наивысшей степени способность к творению присуща Богу — началу всех начал [Аристотель 1976: 310, 315; Аристотель 2000]. Таким образом, телеология Аристотеля развивалась в направлении к теологии.

В эстетической концепции Аристотеля есть еще одна важная идея, выраженная им в «Метафизике». По мысли Аристотеля, основные признаки прекрасного связывают это понятие с математическими науками: «Так как благое и прекрасное не одно и то же (первое всегда в деянии, прекрасное же — и в неподвижности), то заблуждаются те, кто утверждает, что математика ничего не говорит о прекрасном или благом, на самом же деле она говорит прежде всего о нем и выявляет его. <...> Важнейшие виды прекрасного — это слаженность, соразмерность и определенность, математика больше всего и выявляет именно их» [Аристотель 1976: 326–327]. Отсюда вытекает различие, проводимое Аристотелем, между благим и прекрасным. А. Ф. Лосев следующим образом развивает концепцию Аристотеля: «Благо, или добро, есть целесообразное порождение действительности; а прекрасное, или красота, есть структурная упорядоченность действительности. Благо есть порождение всех действительных структур и моделей. Прекрасное же, или красота, наоборот, есть сама структура или модель порождения» ([Лосев 1975: 164]; курсив автора).

Дальнейшее развитие понятия «калокагатия» находим у Ксенофонта, выдвинувшего на первый план утилитарную оценку и отделивший калокагатию от внешней красоты. «Прекрасный и хороший человек» (*calosagathos*) теперь воплощается в образе рационального хозяина, в домоводстве которого присутствует безупречный порядок, а домашняя утварь (т. е. артефакты) красива и хорошо служит своему назначению. Таким образом, в классический период эстетическая оценка постоянно взаимодействовала с этической и утилитарной и стремилась к созданию целостного образа «положительно прекрасного человека». О понятии «калокагатия» см. подробно [Лосев, Шестаков 1965: 100–110; Лосев 1975: 166–248; Лосев 1994: 386–440].

Соединение в концепте *calosagathos* оценок разных аспектов объекта — его красоты, добра и целесообразности — обернулось расщеплением понятия прекрасного (*calos*), которое могло быть отнесено к любому предмету, способному наилучшим образом осуществлять свою функцию. Утилитарность вводит прекрасное в один ряд с полезным, пригодным, хорошим, благим, сильным, мужественным и др. Эстетическая оценка объекта ставится в зависимость от выполняемой им функции, а следовательно, противоречивой. Уже Сократ (правда, в изложении его взглядов Ксенофонтом) говорит о том, что предметы бывают в одно и то же время и прекрасны, и безобразны: «Часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега» (цит. по: [Крутоус 1998: 21]). В словах Сократа,

как полагают, присутствует ирония, которая становится явной в следующем эпизоде, рассказанном Ксенофонтом. Однажды Сократ пытался доказать красавцу Критобулу, что его курносый нос и глаза навывкате целесообразнее Критобуловых носа и глаз. Но приговор присутствовавших при этом молодых людей оказался не в пользу Сократа [Крутоус 1998: 21]. Подробнее о воззрениях Ксенофонта см. [Лосев 1994: 418–424]. Таким образом, склонность к телеологической интерпретации прекрасного вносит в эстетику элемент диалектики. Вследствие этого прилагательное *прекрасный* в позиции предиката обычно сопровождается уточнением: *прекрасная хозяйка, прекрасная жена, прекрасная женщина, прекрасная работница* и *прекрасная дама* прекрасны по-разному, причем только последняя дескрипция недвусмысленно относится к красивой женщине и свидетельствует о ее визуальном восприятии, играющем первостепенную роль в формировании эстетических понятий.

Свойство «быть красивым / некрасивым» приписывается прежде всего зримым объектам окружающего мира — космическим телам и земной природе. При этом часто оцениваются не индивиды, а целиком взятые классы. Так, далеко не все естественные объекты могут получать положительную эстетическую оценку. Не приходится слышать о красоте ряда насекомых (паука, клопа, комара, даже пчелы и пр.), но бабочки бывают прекрасны. Не говорят о красоте ползучих гадов (змей, червяков и др.), но как только змея принимает на себя роль соблазнителя, она хорошеет. Так, у Пушкина в «Гавриилиаде» о Марии сказано: «И видит вдруг: *прекрасная змия, Приманчивой блистая чешуею*, В тени ветвей качается над нею. <...> *Краса змеи, цветов разнообразность, Ее привет, огонь лукавых глаз* Понравились Марии в тот же час <...> Кто ты, змия? По льстивому напеву, *По красоте*, по блеску, по глазам Я узнаю того, кто нашу Еву Привлечь успел к таинственному древу И там склонил несчастную к грехам» (курсив мой. — Н.А.). Заметим, что в приведенных словах существительное жен. рода *змия* соотносится с местоимением муж. рода *тот* (*того, кто нашу Еву...*). Экзотические для человека определенной культуры животные, а также люди, и прекрасны, и безобразны. Ср. у Достоевского о крокодиле, которого, наскучив мужчиной, призвала к себе на брёге Нила некая сеньора: *И прелестен, и ужасен, Безобразием прекрасен* (5: 333).

Прекрасное влечет к себе, безобразное отталкивает. Прекрасным любят, от безобразного отворачиваются. Притягательность безобразного есть знак извращения эстетического чувства (вкуса), примером чему может служить увлечение Федора Карамазо-

ва Лизаветой Смердящей. Безобразная внешность мешает соблазну. Поэтому бес, принимая на себя роль соблазнителя, превращается в прекрасную змею, а змея в фольклорных текстах, чтобы совратить красавицу-девицу, оборачивается красивым молодым человеком. О «мифическом любовнике» см. подробно [Козлова 2000].

Не вызывает эстетического чувства созерцание объектов, в норме скрытых от зрительного восприятия человека. Так, внутренние органы живых существ подлежат утилитарной (а иногда и вкусовой), но не эстетической оценке. Если бы человек не улыбался, мы бы не говорили о красивых зубах, как не говорим о красивых суставах. Если бы дети чаще дразнили друг друга, высовывая язык, то и этот орган вошел бы в поле эстетической оценки. Однако извлеченные из недр природы ископаемые, особенно если к ним приложил руку ювелир, легко становятся драгоценностями — дорогими и ценными. Подобно внутренним органам не вызывают эстетической реакции «внутренние органы» артефактов — детали машин, механизмов и технических приспособлений. Они могут восхищать специалиста, но их не созерцают.

Здесь вновь возникает проблема возможности эстетической оценки незримого мира — духа и души человека. В этом незримом мире господствует этическая оценка, выносимая по соответствию мыслей, желаний, намерений и поступков человека нравственным нормам или образцам. Не случайно в религиозных текстах слова эстетической оценки занимают малое место. Более того, в них нередко этическая оценка противопоставляется эстетической, внутреннее — внешнему, сущность — наружности, подлинное — показному, истинное — фальшивому. Если античность соединяла этику и эстетику в едином понятии (см. выше), то в христианстве сложилась иная ситуация.

В тех редких случаях, когда в евангельских текстах встречается слово *красивый*, оно ассоциируется с внешним обликом и имеет отрицательные коннотации. Так, обращаясь к священнослужителям, Иисус говорит: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что очищаете внешность чаши и блюда, между тем, как внутри они полны хищения и неправды. Фарисей слепой! Очисти прежде внутренность чаши и блюда, чтобы чиста была и внешность их. Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что уподобляетесь окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мертвых и всякой нечистоты. Так и вы по наружности кажетесь людьми праведными, а внутри исполнены лицемерия и беззакония!» (Мф 23: 28). Внешнее благообразие утрачивает гармонию с душой человека.

В аксиологии человека преимущество отдается этической оценке: ДОБРО оттесняет внешнюю КРАСОТУ на второй план. Не случайно в евангельских и иных религиозных текстах весьма частотны слова, выражающие нравственную оценку — *добро* и *благо*, а также образуемые ими гнезда производных: *благодать*, *благоволение*, *благоугодно*, *благовещение*, *благоговение*, *благообразный*, *добродетель*, *добрый*, *доброхотный* и др. Мы уже не говорим о присутствии в библейских текстах множества слов отрицательной этической оценки. Небезынтересно отметить, что *благоговение*, апеллирующее к сенсорному восприятию, употребляется только в контексте погребения тела Иисуса: «Итак они взяли тело Иисуса и обвили его пеленами с благовониями, как обыкновенно погребают Иудеи» (Ин 40; Лк 23: 56). Слово *благообразный* характеризует сильные и особо важные члены человеческого тела и, по аналогии, влиятельных членов христианских общин. Но не их следует оберегать. Особой заботе подлежит все слабое и *неблагообразное*, ибо «Бог соразмерил тело, внушив о менее совершенном большее попечение» (1 Кор 12: 24). Таким образом, и здесь эстетика как бы отодвигается на второй план. Ее лексикон не разрабатывается, в то время как семантическое поле этической оценки чрезвычайно обширно и тонко дифференцировано.

Этика склонна ассоциировать красоту не столько с гармонией, сколько со стихийным началом, страстями, заставляющими человека нарушать заветы, запреты и законы. Красота становится соблазном, совлекающим человека с пути истины и отвлекающим от добра. В великой Триаде возникает противоречие, провоцирующее борьбу за сферы влияния как во внутреннем мире человека, так и в том лексиконе, которым он пользуется. Красота представляет собой наиболее противоречивый член Триады. Внешняя красота и привлекательность вступает в противоречие с нравственным обликом человека. Красота становится демонической. Двойственность красоты и ее воздействия на человека ярко выражена в известном монологе Дмитрия Карамазова: «Красота — это страшная и ужасная вещь! <...> Страшная, потому что неопределима, а определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. <...> Красота! Перенести я чритом не могу, что иной, даже высший сердцем человек и с умом высшим, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе, не отрицает и идеала Мадонны. <...> Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного боль-

шинства людей. Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердце людей» (14: 100). Прекрасное перестает быть гармоничным. Оно соприкасается со своим оппозитом — безобразным. Напомним строки Лермонтова о «тайных бурях страстей»: *И красоты их безобразной Я скоро таинство постиг, И мне наскучил их бессвязный И оглушительный язык.* Увлечение «бурями страстей», отношение к ним как к источнику удовольствия имеет своим следствием независимость эстетического чувства человека от этических категорий. Шатов спрашивает Ставрогина: «Правда ли, будто вы уверяли, что не знаете различия в красоте между какою-нибудь сладострастной, зверскою штукой и каким угодно подвигом <...>? Правда ли, что вы в обоих полюсах нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения?» (10: 201).

Итак, эстетика стремится освободиться от этики и выдвинуть в центр Триады КРАСОТУ. В чем преимущество красоты перед добром? Красота — это сила. В романе «Идиот» Аделаида Епанчина говорит, взглянув на портрет Настасьи Филипповны: «Такая красота — сила. <...> С такой красотой можно мир перевернуть» (8: 69). Красота — дитя природы. Она естественна. Ей нельзя подражать. Ее можно только имитировать. Красота обладает магической силой притяжения. Красоте поклоняются; перед ней склоняются и преклоняются. Красота требует жертв. Напомним, что нигилист Петр Верховенский, привлеченный красотой Ставрогина, возлагает на него надежды как на легендарного вождя разрушительного переворота в стране, называя его Иваном-царевичем (10: 323–325). Мотивируя свой замысел, Верховенский добавляет: «Я нигилист, но люблю красоту» (Там же: 323). Он делает это замечание потому, что нигилисты, т. е. сторонники всеобщего равенства, красоту отвергают. В подготовительных материалах к «Бесам» Верховенский-Нечаев говорит, «хлопоча о совершенном равенстве», что в будущем социалистическом обществе «даже красивые очень лицом мужчины или женщины не должны быть допускаемы» (11: 270). Природа избегает эстетического и иного равенства, но демократ постоянно к нему стремится.

Красота «эгоистична». Она идет на пользу красавцам и красавицам. Добро идет на пользу другим. Оно приносит себя в жертву. Добро далеко не всегда дитя природы. Добру можно подражать, но для этого нужно придать ему силу притяжения. Сознвая магическую силу красоты, человек начинает пользоваться *лексиконном эстетики* для выражения *этической* оценки. Высоконправ-

ственные деяния, добродетели, динамика поведения, благородные и героические подвиги, способность жертвовать собой, душа и дух человека, его нравственный образ определяются словами красоты. Они тем самым как бы вводятся в поле зрения. В «Сне смешного человека», описывая счастливых и безгрешных людей неведомой планеты, Достоевский замечает: «Никогда я не видел на нашей земле такой красоты в человеке» (25: 115).

Уже в Евангелии апостол Петр говорит женам: «Да будет уращением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде, но сокровенный сердца человек в *нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом*. Так некогда и святые жены, уповавшие на Бога, украшали себя, повинувшись своим мужьям» (1 Пет 3: 2–5; курсив мой. — Н.А.).

Произошел обмен терминами: *красота*, присоединив к себе высокую идею добра, перешла в область духа и воплотилась в образе Христа. Разъясняя одному из своих адресатов ответ Иисуса дьяволу-искусителю, Достоевский писал: «Христос же знал, что хлебом одним не оживишь человека. Если притом не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии. А так как Христос в Себе и в Слове своем нес идеал Красоты, то и решил лучше вселить в души идеал Красоты; имея его в душе, все станут один другому братьями и тогда, конечно, работая друг на друга, будут и богаты. Тогда как дай им хлеба, и они от скуки станут, пожалуй, врагами друг другу» (29: 2; 85); см. также (11: 112–113).

Духовная красота Христа должна была, по мысли и вере Достоевского, спасти мир. Однако эта вера выражена в произведениях Достоевского в редуцированной формуле — «Мир спасет красота», которую произносит Ипполит Терентьев, иронически цитируя Мышкина: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет „красота“? Господа, <...> князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. <...> Какая красота спасет мир? <...> Вы ревностный христианин?» (8: 317). Вопрос Ипполита остался без ответа: князь промолчал. Однако в двусмысленном вопросе о христианской вере князя Мышкина, возможно, содержится намек на духовную красоту Христа. Достоевский здесь, как и в ряде других случаев, не эксплицирует свой «символ веры», дабы его не опозлить. Его опозлила реклама «красоты», пользующаяся формулой Достоевского.

Отметим попутно, что к Христу применимо существительное *красота*, но не прилагательное *красивый*, которое могло бы быть

отнесено только к внешнему облику Христа. Поэтому, употребляя слово *лицо* в значении «человек, личность человека», Достоевский использовал прилагательное *прекрасный*. В 1868 г., работая над романом «Идиот», Достоевский писал С.А. Ивановой: «На свете есть одно только положительно *прекрасное лицо* — Христос, так что явление этого *безмерно, бесконечно прекрасного лица* уже конечно есть бесконечное чудо» (28, 2: 251; курсив мой. — Н.А.). О Татьяне Достоевский говорит, что Пушкин поставил рядом с Онегиным тип «положительной и бесспорной красоты в *лице* русской женщины» (26: 143; курсив мой. — Н.А.). Достоевский, разумеется, не имел в виду красоту *лица* Татьяны, хотя оно было красиво. Таким образом, переход с языка этики на язык эстетики влечет за собой замену прилагательного *красивый* именем *красота*, которое никогда не получает отрицательных коннотаций, тогда как его аналог — *красивость* — их имеет всегда.

Вернемся к цитированному выше письму Достоевского. Далее в нем содержатся интересные рассуждения о соотношении прекрасного (в этическом смысле) и смешного. Так, Дон Кихот «прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Диккенса <...> тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному — а, стало быть, является симпатия и в читателе. <...> *Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора*» (28: 2; 251; курсив мой. — Н.А.). Смешное значит слабое, ущербное, жалкое и подлежащее исправлению, воспитанию и заботе (ср. выше слова ап. Петра). Заметим попутно, что понимание Достоевским природы смешного и комического отчасти сходно с теорией смеха А. Бергсона, видевшего, однако, в смехе не знак сочувствия, а «кару за косность» [Бергсон 1992: 21]. Напомним, что Бергсон анализировал, прежде всего, не благодушный, а сатирический смех, комизм карикатуры. Иную интерпретацию смешного (в связи с русской литературой, в частности с произведениями Достоевского) находим у Т. Манна, увидевшего в русском комизме, начало которому было положено Гоголем, религиозные истоки [Манн 1986: 36]. Но здесь мы не можем на этом останавливаться.

Достоевский настойчиво подчеркивает смешную сторону Мышкина — его внешнего образа и его поведения. Духовная красота личности и ее проявления оказываются как бы неуместными в светском обществе, в котором не выработан этикет (точнее, «эстетикет») поведения «положительно прекрасного человека», как определяет Достоевский Мышкина. Мышкин сам признается, что не любит быть со взрослыми, — «не любит, потому³ что не умеет» (8: 63). В этом

смысле Мышкин — русский аналог Дон Кихота или «князь Христос», как называет его Достоевский в подготовительных материалах к роману (9: 246, 249).

Итак, смешная и некрасивая внешность может скрывать красоту души. Но возможна и обратная ситуация, когда смешной становится красивая внешность, прикрывающая злодеяния. Такова эстетика комизма, которую мы находим в произведениях Достоевского. Покажем это на примере Ставрогина.

Прочитав исповедальные листки Ставрогина, архиерей Тихон говорит о совершенном Ставрогиным поступке (насилии над Матрешей, лишившей себя жизни): «Смех будет всеобщий». То же говорит Ставрогину Лиза: «У меня <...> укрепились мысль, что у вас что-то есть на душе ужасное, грязное и кровавое, и <...> в то же время такое, что ставит вас в ужасно смешном виде. Берегитесь мне открывать, если правда: я вас засмею. Я буду хохотать над вами всю вашу жизнь» (10: 401; курсив мой. — Н.А.). Причиной смеха, таким образом, может быть как слабость и неумелость добра, как в случае с Мышкиным (см. выше), так и слабость и неумелость зла. Ставрогин — человек физически сильный — сознает свою слабость. Не случайно он ищет в Даше не возлюбленную, а «сиделку». Продолжим комментарий Тихона к исповеди Ставрогина: «Некрасивость убьет <...> Есть преступления поистине некрасивые. В преступлениях, каковы бы они ни были, чем более крови, чем более ужаса, тем они внушительнее, так сказать, картиннее; но есть преступления стыдные, позорные, мимо всякого ужаса, <...> даже слишком уж не изящные» (11: 26–27). Итак, действия красавца Ставрогина, на которого возлагал надежды Петр Верховенский, оказались смешны и эстетически безобразны. Сила красоты ослабла.

Совершенно аналогично преступление Раскольников. «Эх, эстетическая я вошь, и более ничего», думает, смеясь над собой, Раскольников после убийства старухи (6: 211). Ему снится сидящая в углу старуха. Она низко наклонила голову. Раскольников заглянул ей снизу в лицо и помертвел: «старушка сидела и смеялась, — так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он ее не услышал» (Там же: 213). Слышался также смех из спальни. Раскольников стал бить старуху по голове, «а старушонка так вся и колыхалась от хохота» (Там же).

Таким образом, в преступлениях и в преступном мире существует своя эстетика — эстетика силы и насилия, ловкости и жестокости, смелости и риска, размаха и расчета.

Этика и эстетика, которые стремились соединить античные философы (см. выше), расходятся. Нравственная суть действий и

поступков может не препятствовать их эстетизации, что очень наглядно демонстрирует кинематограф. Напротив, внешняя непривлекательность не препятствует эстетизации образа.

Антипод Ставрогина — Шатов некрасив, неловок, груб и неуклюж. Между тем в подготовительных материалах к «Бесам» о нем сказано: «Шатов беспокойный, продукт книги, столкнувшийся с действительностью, уверовавший страстно и не знающий, что делать. Много красоты» (11: 99). Красота страстной веры и добра, таким образом, перевешивает в общей эстетической характеристике личности Шатова его внешнюю некрасивость и отсутствие изящных манер. Отсутствие гармонии между внутренней и внешней красотой человека является одной из постоянных составляющих портретов литературных героев. При этом естественно, что прежде рисуется внешний облик персонажа, а потом в ходе развития сюжета определяется его соответствие или несоответствие внутренним качествам. Отметим, что в предварительных материалах к романам Достоевский иногда дает своим персонажам такие имена, как *Красавец*, *Красавица* (Там же: 62, 63, 77 и др.). Нравственные свойства красавиц и красавцев скрыты завесой или маской красоты, которая ослепляет наблюдателя. Рисуя внутренние образы сестер Епанчиных, Мышкин вдруг не нашел, что сказать об Аглае. Он говорит только: «Вы чрезвычайная красавица, Аглая Ивановна», а на вопрос о свойствах ее характера отвечает: «Красоту трудно судить; я еще не приготовился. Красота — загадка» (8: 66). Несовпадение эстетики и этики героев Достоевского заставляет их постоянно всматриваться друг в друга. Их взгляд стремится проникнуть сквозь маску лица, угадать подлинную суть человека.

* * *

Обращение Достоевского к образу Христа позволяет остановиться еще на одном важном для интерпретации концепта красоты вопросе: совместимости красоты и страдания. Он возникает потому, что красота вызывает чувство удовольствия, наслаждения, несовместимые с созерцанием страдания.

Вернемся к тексту «Идиота». Взглянув на портрет Настасьи Филипповны, Мышкин восклицает: «Удивительно хороша! <...> На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина» (8: 27). Вглядевшись в портрет, князь говорит: «Удивительное лицо! — и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо

веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Всё было бы спасено!» (8: 31–32). Мышкин, как видно из его слов, не отделял красоту человека от его нравственных свойств. В другом месте князь, отвечая на вопрос, почему он так высоко оценил красоту Настасьи Филипповны, говорит: «В этом лице <...> страдания много» (8: 69). Таким образом, следы страдания не лишают лицо красоты и даже делают его более значительным. Между тем выражение на лице этически отрицательных черт характера или состояний, например страха, злости, хитрости, ненависти, а также сильных эмоций и реакций — смеха, хохота, рыданий, страсти и др. искажает лицо, лишая его привлекательности. Красота утрачивает целостность и гармонию. Поэтому Версиков не случайно говорит: «Молчание всегда красиво, а молчаливый всегда красивее говорящего» (13: 173). Впрочем, гнев (наверно, только справедливый?) может делать человека прекрасным. Так, о Дуне, которая в гневе навела на Свидригайлова пистолет, сказано: «Никогда еще он не видал ее столь прекрасною» (6: 381). Свидригайлов сделал к ней шаг, и Дуня выстрелила.

Итак, страдание не лишает человека красоты, а красоту — силы. Сила притяжения красоты может быть положительной и отрицательной. Она внушает любовь, но может вместе с тем толкнуть человека к убийству, как в случае с Рогожиным. Напомним двойственное чувство Версикова к Ахмаковой и Алексея Ивановича — героя «Игрока» — к Полине. Алексей Иванович говорит: «Клянусь, если б возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы за него с наслаждением» (5: 214).

Но смерть стирает с лица красоту: смерть с красотой несовместима. Красота есть категория жизни. «Красивейший человек бывает в *цветущий* возраст (биологически) и в *цветущую эпоху* (исторически). Расцвет — это сила и красота. А старость и смерть всегда безобразны. Идеал *эстетический* совпал с *биологическим*», — пишет В. В. Розанов ([Розанов 1990: 328]; курсив автора). Не случайно в романе «Идиот» ни слова не сказано об образе мертвой Настасьи Филипповны, у постели которой Мышкин и Рогожин провели ночь. Ее тело прикрыто белой простыней. Лишена эстетического ореола также смерть старца Зосимы.

Здесь можно напомнить, что на картине Ганса Гольбейна «Христос во гробе», копия которой висела в доме Рогожина, был изображен именно труп — тело человека, умершего мученической смертью. Поэтому, как говорит Мышкин, от взгляда на эту картину «у иного вера может пропасть», на что Рогожин отвечает:

«Пропадает и то» (8: 182). С образом Иисуса неизменно ассоциируется идея жизни, обретения Словом плоти (11: 112–113). Иисус говорит о себе: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин 14: 6).

Напомним, что красавец Ставрогин, несмотря на страстность своей натуры, был временами безжизнен и неподвижен. В критические моменты он походил на «бездушную восковую фигуру» (10: 182). В начале романа описание его внешности заканчивается словами: «Казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску» (10: 37). В Ставрогине была страсть, но не было жизни души, не было веры, которая бы могла его удержать от самоубийства. Все его поступки имели свою целью обретение жизни, но он ее так и не обрел. Аналогичен Ставрогину образ Свидригайлова (6: 357).

* * *

Мы остановились на взаимодействии красоты и морали. Теперь следует сказать несколько слов об отношениях между эстетикой и пользой. С развитием цивилизации, промышленности и науки, а также усилением атеистических тенденций утилитарная оценка вновь устремилась на территорию, занятую эстетикой. Генеральша Ставрогина говорит Степану Трофимовичу Верховенскому: «Нынче никто, никто уж Мадонной не восхищается и не теряет на это времени. <...> Она ни к чему не служит. Эта кружка полезна, потому что в нее можно влить воды; этот карандаш полезен, потому что им можно всё записать, а тут женское лицо хуже всех других лиц в природе. Попробуйте нарисовать яблоко и положите тут же рядом настоящее яблоко — которое вы возьмете? Небось не ошибетесь. Вот к чему сводятся теперь все ваши теории, только что озарил их первый луч свободного исследования» (10: 264).

Утилитарной оценке артефактов и потребительских даров природы противопоставляются изящные искусства, а не эстетизация природы и натуры человека. Именно на их защиту стали антиутилитаристы. Вот как говорит об этом Степан Трофимович: «Произошло лишь одно: перемещение целей, замещение одной красоты другою! Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей? <...> Да знаете ли вы, что без англичанина можно прожить человечеству, без Германии можно, <...> без науки, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете!» [10: 372–373]. Если формула «Мир спасет красота» относилась к высшей духовной красоте, во-

плотившейся в образе Христа, то в век технизации жизни якорь спасения был брошен красотой искусства.

* * *

Выше было отмечено, что не все объекты, соответствующие норме, способны вызвать эстетическое чувство. Тем не менее в основе понятия красоты лежит представление о норме, прежде всего природной. Из этого положения вытекают, по крайней мере, три следствия: 1) красота не геометрична, 2) красота целостна, 3) образы красоты распределены по естественным родам и категориям.

Образ красоты не может быть чисто геометрической фигурой, даже кругом. Природа не геометрична. Сколько бы ни стремился кубизм в живописи и конструктивизм в архитектуре привить человеку чувство «геометрической красоты», основанной на принципе целесообразности и экономии, как кажется, это еще не произошло. Не случайно готика, классицизм и модерн пользовались растительным орнаментом и другими способами введения в образ элементов природы. Черный квадрат Малевича остается пока лишь девизом и декларацией «нового искусства», своего рода «геометрической эстетики». Архитектура небоскребов и прочих сооружений, соблюдающих принцип экономии, продвинулась в этом отношении дальше. Однако и теперь небоскребы, особенно в восточных странах, заимствуют у пагоды изгибы крыши, напоминающие ветви деревьев.

Красота предполагает целостное восприятие, гармонию целого. Иметь красивые ноги, нос или руки не значит быть красивым. Поэтому так мало эстетических метафор человека в целом и, напротив, так много метафор, дающих эстетическую оценку отдельным членам его тела. Женщина может иметь *коралловые губы, жемчужные зубы и лебединую шею*, а мужчина — *соболиные брови, орлиный нос и львиную гриву*, но не быть красивыми.

Образы красоты ориентированы на нормативный (таксономический) тип и, следовательно, распределены по классам. Поэтому нельзя сравнивать красоту представителей разных категорий объектов. Нельзя сказать *Моя кошечка красивей твоей собачки* или даже *Незабудка красивей ландыша (ромашки)*. В таких случаях сравнение заменяют предпочтением, говоря: «Я больше люблю ландыши» или «Мне больше нравятся незабудки». Нельзя сравнивать красоту представителей разных естественных родов, категорий и рас. Негритянка не может быть красивей японки или украинки, а русская красавица не может сопоставляться с краси-

вой индианкой. Однако в ситуации выбора такое сравнение допустимо. Точно так же не подлежат сравнению произведения разных видов искусства, школ и даже разных жанров. Так, едва ли приемлемы сравнения фельетона и романа, поэмы и эпиграммы, карикатуры и классического портрета.

Природа делит род людской прежде всего по половому признаку, т. е. на мужчин и женщин, и даже эти категории, несмотря на эмансипацию женщин, равенство в правах, прическах и одежде с мужчинами, редко сравниваются как образы красоты. Не говорят: *Маша красивее Пети, потому что у Маши длинная коса, а Петя уже лыс.*

Оценка красоты мужчин и женщин ориентирована на разные природные и функциональные нормы и стандарты, которые человек не может уничтожить, сколько бы ни боролся он с Природой. Кстати, женщина более *извилиста*, мужчина более геометричен. Основное различие в красоте мужчин и женщин состоит в том, что красота мужчин более функциональна: в ней доминируют черты борца, главы, головы и сильной личности. Он выбирает предмет любви. Красота женщины ориентирована именно на момент выбора: она должна победить соперниц на «ярмарке невест». Она должна быть привлекательна. Но не в этом состоит ее основная функция. Женщина прежде всего мать и хозяйка. Она должна рожать детей и заниматься домоводством. Эти функции лишают ее молодости и красоты. Сохраняет прелесть только образ молодой матери с ребенком на руках. Именно так обычно изображают Богоматерь.

Показательно, что многие языки пользуются разными атрибутами для эстетической квалификации мужчин и женщин. Так, в английском языке мужчины бывают *handsome*, а женщины — *beautiful*, и поменяться атрибутами они не могут. В испаноязычном мире мужчины определяются прилагательным *guapo*, а женщины бывают *hermosas*, *bellas* и *lindas*. В ходе эмансипации, впрочем, они присвоили себе мужской атрибут и стали *guapas*, но едва ли при этом похорошели. (Об «испанской красоте» см. в статье Н. Г. Мед.) В галльском мире, в котором эстетическая оценка максимально отвлечена от конкретного образа, и к мужчинам, и к женщинам может быть применен атрибут *beau/belle*. О «французской красоте» см. в статьях Э. М. Береговской и Т. И. Смоляровой.

Остановимся на двух основных типах женской красоты, обычно определяемых разными эпитетами; см. [Арутюнова 2002].

Языки различают сублимированную (*небесную, чистую*) красоту и красоту «земную». Первая вдохновляет, вторая привлека-

ет. В этом втором случае в семантику оценки вводятся дополнительные коннотации; ср. фр. *joli/jolie* 'хорошенький, привлекательный' (*une jolie femme*), *mignon/mignionne* 'миленький, славный' (*Elle est mignionne*); исп. *lindo, bonito* 'миловидный, хорошенький', *mono* 'симпатичный, приятный, милый'. Аналогичное двоение можно наблюдать и в других языках; ср. ит. *bello* и *bellino, carino*, англ. *beautiful* и *pretty*, нем. *schön* и *hübsch*, русск. *прекрасный, красивый* и *хорошенький, миловидный*. «Земная» красота часто располагает для своего выражения синонимическими рядами, члены которых имеют разные коннотации. Прилагательные таких рядов обычно характеризуют девушек, женщин, а также детей в контексте жизни, отсылая не только к гармоничной внешности, но и к поведению, манере держать себя, общению и внутренним качествам, компенсирующим внешние несовершенства. Перенесенные на мужчин, атрибуты «земной» женской красоты часто приобретают иронический оттенок и могут значить «изнеженный, женственный».

Отвлечение «чистой красоты» от жизненной динамики в свою очередь может наносить ей ущерб. Напомним разговор о Марине Мнишек: — *Что в ней нашел Димитрий? — Как! Она красавица. — Да, мраморная нимфа. Глаза, уста без жизни, без улыбки* (А. Пушкин).

Поэзия дает хорошие примеры описания «небесной» и «земной» красоты. Ср. у Пушкина: *Всё в ней гармония, всё диво, Всё выше мира и страстей. Она покоится стыдливо В красе торжественной своей*. Иным является образ «земной» красоты: *Она глядит на вас так нежно, Она лепечет так небрежно, Она так тонко весела, Ее глаза так полны чувством, Вечор она с таким искусством Из-под накрытого стала Свою мне ножку подала*.

Интересно, что в рассказе Чехова «Красавицы» (о нем напомнила мне Ольга Йокояма) описаны именно те два образа женской красоты, особенности которых отражены в семантике языка. Автор, будучи еще гимназистом, увидел в армянском селе юную девушку Машу: «Я взглянул в лицо девушки <...> и вдруг почувствовал, что точно ветер пробежал по моей душе и сдунул с нее все впечатления дня с их *сзукой* и пылью. <...> Передо мной стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимают молнию. <...> Красоту армяночки художник назвал бы классической и строгой. Это была именно та красота, созерцание которой, Бог весть откуда, вселяет в вас уверенность, что вы видите черты правильные, что волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один *цельный, гармонический ак-*

корд, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту. <...> Я мало-помалу забыл о себе и отдался ощущению красоты» (А. Чехов; курсив мой. — Н.А.). Далее автор описывает другую встречу: проездом он увидел на железнодорожной платформе «замечательную красавицу». Но это была красота совсем другого рода: «Прекрасного у нее были одни только белокурые, волнистые, густые волосы... все же остальное было или неправильно, или же очень обыкновенно. <...> Но тем не менее девушка производила впечатление настоящей красавицы. <...> Весь секрет и волшебство ее красоты заключались <...> в мелких, бесконечно изящных движениях, в улыбке, в игре лица, в быстрых взглядах на нас, в сочетании тонкой грации этих движений с молодостью, свежестью, с чистотою души, звучащею в смехе и в голосе, и с той слабостью, которую мы так любим в детях, в птицах, в молодых оленях, в молодых деревьях» (Чехов). На красивую девушку смотрели все гулявшие по платформе мужчины. Еще минута, и они бы в нее влюбились. Но раздался звонок, и поезд тронулся. Из приведенного фрагмента следует, что красота *милой, миловидной* женщины ассоциируется не с силой, а со слабостью: «милочку» следует защищать и оберегать, как дитя.

В приведенных цитатах из Чехова очень точно описаны два образа красоты, различаемые языком, — красота классическая («небесная») и красота «земная», а также их воздействие на наблюдателя, который в первом случае внутренне дистанцирован от объекта наблюдения, во втором дистанция сокращается, и отстраненность может смениться общением и приобщением.

Эпитеты «небесной» красоты женщин, как уже отмечалось, служат также в применении к произведениям искусства.

Во всех романских языках прилагательные, восходящие к лат. *bellus*, являются основными эпитетами, используемыми в сфере искусства: франц. *les beaux arts*, ит. *belle arti*, исп. *bellas artes* означают виды изобразительного искусства (изящные искусства) и музыку. Франц. *belles-lettres*, исп. *bellas letras*, ит. *belle lettere* относятся к художественной литературе, беллетристике; ср. также нем. *die schönen Künste, die schöne Literatur*.

Ситуация в некотором роде парадоксальна. Красивая женщина воздействует прежде всего на чувства мужчин. Она заряжена магнетической силой. Красивый мужчина не вызывает у женщины столь непосредственного влечения. Вместе с тем именно женская красота способна отвлечь эстетический эффект от плотского. Это отдалило эпитеты женской красоты от эстетических оценок мужчин. Красивого мужчину англичанин охарактеризует прила-

гательным *handsome*, испанец — *guapo*, но к его портрету, как произведению искусства, эти прилагательные отнесены быть не могут. Что касается женщины, то и она сама, и ее портрет могут быть определены одним словом, хотя критерии оценок различны; ср. англ. *a beautiful woman — a beautiful portrait of my sister*; исп. *una mujer muy hermosa — un hermoso retrato de la mujer*.

В русском языке, когда говорят об искусстве, отдают предпочтение прилагательному *прекрасный* и общему имени *прекрасное*. К женщине это прилагательное применимо преимущественно в позиции предиката и только в краткой форме: *Она прекрасна*. Однако оно широко употребляется в сочетаниях с названиями частей внешнего и внутреннего облика человека — мужчины и женщины: *прекрасные глаза, прекрасное лицо, прекрасная душа* и т. п. В последнем случае эстетическая оценка уступает место этической, как и в сочетании *прекрасный человек*. В широком смысле *прекрасный* указывает на соответствие той или другой норме. Этим объясняется возможность двойственной интерпретации некоторых сочетаний. Так, *прекрасное сердце* может быть понято как в этическом, так и в физическом смысле, т. е. как «доброе сердце» или как «здоровое сердце».

Итак, язык женской красоты сблизился с языком *изящных* искусств. Не случайно прилагательное *изящный* определяет прежде всего облик и моду женщин. Заметим, что эпитеты «земной» красоты женщин также могут быть отнесены к произведениям искусства (обычно массового), привлекательным и развлекательным. Франц. *un joli tableau* и *un beau tableau, une jolie chanson* и *une belle chanson* различаются примерно так же, как *une jolie femme* и *une belle femme*.

Кроме отмеченных двух типов красоты — красоты земной и красоты небесной, существуют еще две разновидности красоты, чрезвычайно осложняющие не только ее непосредственное восприятие, но также восприятие произведений некоторых видов искусства, ее отражающих.

Красота предполагает гармонию между внутренним и внешним обликом человека. Когда этот баланс нарушается, человек как бы раздваивается. Так, узнав о злодеяниях, совершенных Мазепой, Мария говорит ему: *Я принимала за другого Тебя, старик. Оставь меня. Твой взор насмешлив и ужасен. Ты безобразен. Он прекрасен. <...> Его усы белее снега, А на твоих застыла кровь* (Пушкин; выделено мною. — Н.А.). В этом случае был осуществлен новый синтез души и тела, в котором изменение этической оценки человека отразилось на восприятии его внешнего образа.

Соединяясь с красотой, зло или страсть создает так называемую *демоническую красоту*, присущую мужчинам и женщинам, а также самим формам их жизни. В демонической красоте человека прекрасная внешность соединяется с пороками, необузданными страстями, жестокостью и агрессивностью, нарушающими гармоничность внутреннего мира, но придающими этому типу красоты особую притягательную и властную силу. Ее воздействию трудно противостоять. Именно демонической красоте посвящено известное рассуждение Дмитрия Карамазова (см. выше). В демонической красоте отражена эстетизация стихийного начала в природе человека, бушующих в нем страстей и соответствующих этим страстям форм жизни. Прекрасное в этом случае неотделимо от безобразного.

Но вернемся к женской красоте. *Демонической* красоте противостоит *святая* красота — самая возвышенная и одухотворенная разновидность классической, или *небесной*, красоты, о которой шла речь выше. В христианских культурах идеалом такой красоты служил образ Мадонны, Богородицы, Пречистой Девы (*Virgo Inmaculata*). Благодаря ассоциации с Богородицей, красота женщины была сакрализована. Женщина как бы создавала и задавала образ «чистой красоты». Женщине поклонялись. Ее боготворили. С ее именем на устах рыцари шли сражаться против неверных. Ее образ как бы сливался с образом Святой Девы. Так, пушкинский «рыцарь бедный» имел «виденье непостижное уму»: *Путешествуя в Женеву, На дороге у креста Видел он Марию Деву, Матерь Господа Христа. С той поры, сгорев душою, Он на женщин не смотрел, И до гроба ни с одною молвить слова не хотел.* В стихотворении «Мадонна» красота Наталии Гончаровой прямо сопоставляется с красотой Мадонны. Напомним последние строки этого сонета: *Исполнились мои желанья. Творец Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна, Чистойшей прелести чистойший образец.* Приведем финальные строки стихотворения Пушкина «Красавица»: *Куда бы ты не поспешил, Хоть на любовное свиданье, Какое б в сердце не питал Ты сокровенное мечтанье, Но встретясь с ней, смущенный, ты Вдруг остановишься невольно, Благоговей богомольно Перед святыней красоты* (выделено мною. — Н.А.). Сочетания *небесное создание*, *святыня красоты*, *ангельская красота* и даже *гений чистой красоты* к мужчине и юноше отнесены быть не могут даже в стихах, написанных поэтессой.

Красота женщины, но не мужчины, может быть *ослепительной*. Когда леди Годива — супруга английского графа Леофрика, чтобы спасти народ от тяжелой подати, введенной ее мужем, проехала по

Лондону нагой (таково было условие отмены налога, предложенное Леофриком), жители города спустили на окна ставни, но один из них взглянул в щель и *ослеп*. Глаза его покрылись мраком, но из них полились слезы, вызванные красотой леди Годивы. См. небольшую поэму А. Теннисона «Леди Годива», переведенную И. Буниным. Эстетизация женской красоты есть в известном смысле результат ее очищения, одухотворения, обожения и обожания.

Итак, красота женщины одухотворена. В мире духа эстетика неизбежно приходит в соприкосновение с этикой. Объектом эстетизации становится духовное начало человека (см. выше).

В заключение подчеркнем, что, приобретя этические коннотации, *красота* сблизилась по значению не только с добром, но и с *правдой-истиной*. Достоевский в близком смысле употреблял сочетания *красота народа* и *правда народа*. Так, он писал о «красоте народа, его милосердии, душевной трезвости» и через несколько строк о *правде народа* и *народной правде* (26: 201). Касаясь образов пушкинских героев, Достоевский так резюмировал свою мысль: «Главная красота этих типов в их правде, бесспорной и осязательной» (26: 144). Красота стала ассоциироваться с правдой, соединяющей в себе идеи жизни, добра и истины. У американской поэтессы XIX в. Эмили Дикинсон есть следующее маленькое стихотворение: *Он спросил меня тихо: Что не дает мне покоя? — Красота, — я ответил. — А мне — правда. — Это — одно. — Тогда мы братья.*

Итак, одухотворение прекрасного, его устремленность ввысь к небу и его обращенность вглубь земной жизни привели к образованию «тройственного союза», или Триады: Истина — Добро — Красота.

ЛИТЕРАТУРА

- Асмус 1973 — Асмус В. Ф. Иммануил Кант. М., 1973.
 Аристотель 1976 — Аристотель. Сочинения: В 4 т. М., 1976. Т. 1.
 Аристотель 2000 — Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000.
 Арутюнова 2002 — Арутюнова Н. Д. Мужчины и женщины: конкурс красоты // Gender-Forschung in der Slawistik. Wien, 2002 (= Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 55).
 Бергсон 1992 — Бергсон А. Смех. М., 1992.
 Кант 1966 — Кант И. Сочинения: В 6 т. М., 1966. Т. 5.
 Козлова 2000 — Козлова Н. К. Восточно-славянские былички о змее и змеях. Мифический любовник. Омск, 2000.

- Истина и истинность 1995 — Логический анализ языка: Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995.
- Языки этики 2000 — Логический анализ языка: Языки этики. М., 2000.
- Крутоус 1988 — *Крутоус В. П.* Родословная красоты. М., 1988.
- Лосев, Шестаков 1965 — *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.
- Лосев 1975 — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 4: Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
- Лосев 1994 — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1994. Кн. 2.
- Розанов 1990 — *Розанов В. В.* Мимолетное // Опыты: Литературно-философский ежегодник. М., 1990.
- Манн 1986 — *Манн Т.* Художник и общество: Статьи и письма. М., 1986.
- Одоевский 1975 — *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975.
- Achugar 2001 — *Achugar M.* Piropos as Gender Roles in Spanish Speaking Countries // Pragmatics. 2001. № 2. Vol. 11.

В. И. ЦИММЕРЛИНГ

ВНЕИНДИВИДУАЛЬНОЕ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

Я — художник, скульптор и, возможно, самым фактом своего выступления нарушаю некий запрет. Ведь Эдгар Дега говорил: «Музы целый день работают в одиночестве, а вечером встречаются и танцуют, но не беседуют». Дега, несомненно, имел в виду присущую многим художникам манию больше болтать о прекрасном, чем творить его.

Тем не менее есть художники (и я к ним принадлежу), для которых эстетические проблемы — предмет самодовлеющего интереса.

Скажу о том, какой смысл я вкладываю в понятие «эстетическое».

Суть ярко выражена возгласом Мигеля де Унамуно: «Как красив апельсин, пока его не съели!»

Рискну дать определение.

Эстетическое есть феномен способности человека получать удовлетворение в акте восприятия.

Ценность такой сжатой дефиниции — в указании на содержательный принцип (начало), из которого может быть выведена совокупность согласованных взглядов, охватывающая всю соответствующую сферу человечности.

Первое: Фундаментальная способность — начало, на базе которого формируется постоянная универсальная потребность в специфическом удовлетворении, состоянии.

Второе: Сама по себе эстетическая потребность является вторичной, — имеет место «во втором ряду» за потребностями в утилитарном удовлетворении, за тем, что можно назвать нуждами. При некоторых условиях, однако, эстетическая потребность может актуализироваться в первоочередную. Естественно, это происходит, как правило, по удовлетворении неотложных «нужд», в условиях относительного комфорта.

Третье: Неутилитарное восприятие осуществляется, в принципе, без непосредственного контакта с объектом, и определенная дистанция от него является специфичной.

Четвертое: Набор объектов восприятия, способных эстетически удовлетворять, хотя и не ограничен, по существу,

предопределен. Характерно, что его составляют те самые объекты, которые выступают при удовлетворении нужд. Именно эти объекты наиболее легко вызываются представлением, именно они наиболее плотно связаны сетью ассоциаций с психикой.

Пятое: Неутилитарное удовлетворение при восприятии вместе с соответствующей потребностью допускает и стимулирует создание искусственных объектов, предназначенных исключительно для эстетической цели, порождает «искусство».

Шестое: Реализация эстетического удовлетворения в акте восприятия — фундаментальный факт, объясняющий восприимчивость/невосприимчивость индивида к эстетическому началу мерой потребности (актуальностью в данный момент) и мерой его личной подготовленности.

На одной из множества эстетических проблем, смыкающейся с проблемой творческой, я остановлюсь подробнее.

* * *

1. Художественное творчество многомерно. Его составляющие — это не только рациональное и иррациональное (подсознательное), но и субъективное и внеиндивидуальное, отнюдь не совпадающие с первой парой, тем более что внеиндивидуальное включает в себя «инструментальный» фактор — проблему воплощения в определенном материале.

Художник далеко не столь свободен в своей работе, как ему хочется думать и каким он склонен себя ощущать. Ощущение свободы в рамках внеиндивидуальных факторов здесь парадоксальным образом основано на неосознанности отсутствия свободы выбора конкретной формы выражения.

Свободно развернутый художником содержательный аспект обычно оказывается изложенным практически единственным, достаточно определенным способом.

Если такой способ фиксируется в достаточном множестве произведений разных авторов, принадлежащих одной культуре, его принято определять как канон [Лосев 1973; Лотман 1973]¹. Однако объем, характер и оценка самого явления продолжают оставаться предметом дискуссии и теоретических построений.

В этой связи представляется важным разграничить представления о «каноне» и «модели».

¹ О каноне в литературных произведениях см. прежде всего работы школ М. Перри — А. Лорда [Lord 1960] и М. И. Стеблин-Каменского [Стеблин-Каменский 1981].

2. Утверждают, что при всей определенности канона лишь некое уклонение от него рождает магию искусства.

Утверждают, что канон — тяжкие оковы, которые нужно сбросить во имя высших возможностей творческой личности.

Утверждают, напротив, что «каноническое» искусство выступает не как носитель информации, но как ее возбудитель (Ю. Лотман). Ибо оно обладает некой «формальной структурой, способной перекодировать личность адресата»; именно поэтому, как считают, канон эстетически состоятелен и полноценен.

Между тем, формальная структура не является исключительным достоянием «канонических» произведений. Будь это так, неканоническое искусство не было бы искусством вообще.

Канон — высокое достижение определенных эпох развития культуры и искусства. Его возникновение было естественным и оказалось продуктивным.

Предпосылкой возникновения канона стало наличие в самых изначальных проявлениях искусства внеэстетических функций: магической, религиозной, задачи фиксации и хранения важной информации и т. п.

Уже в этой связи выполнение суммы известных требований становилось обязательным. С другой стороны, общественная потребность в серийном множестве произведений поставила проблемы, связанные с воплощением в определенном материале, тем самым с технологичностью. Сложилась ситуация, оказавшаяся удобными, исполнимыми, даже необходимыми в силу своей целесообразности.

Таким образом, обе указанные предпосылки возникновения канона — вне эстетики и коренятся в общественной практике.

И тем не менее канон оказался бы безжизненным, нежизнеспособным, если бы не стал носителем подлинно эстетических ценностей. Ценностей, реализующихся в действительном акте восприятия.

Контекстуальный объект деятельности становится произведением искусства, если в нем наличествует (определяет) эстетически имманентное начало. Такое начало — *продуктивная модель*, структура, согласованная со способностью к представлению и с природой явления трансляции.

Речь идет о работе художника над произведением, состоящей в реализации некоего концепта: неосознанного или сознаваемого «образца» (идеала, архетипа, протообраза). Наиболее емко, хотя и условно, понятие «модели». Это своего рода генетический код: еще не родившись, произведение уже запрограммировано.

Широко распространено представление, что модель для художника — сама жизнь. В действительности «жизнь» для него лишь объект пристрастного интереса, актуальный повод для творчества. Не жизнь, но способ передать, охватить, интерпретировать ее есть потребная творцу продуктивная модель. Только она отвечает его «пристрастному интересу», становится его прямым воплощением.

Такая модель принципиально отлична от впечатления, представления, эмоциональной реакции, имеющих в обыденном опыте. Сама по себе активность позиции, попытка зафиксировать, транслировать фрагменты своего жизненного опыта вынуждают обзавестись какой бы то ни было продуктивной моделью. Неудивительно, что таковая, даже если исключить прямое ученичество, оказывается несамостоятельной, заимствованной. Ее источник, естественно, — специфический культурный опыт.

На ранней стадии культуры такая модель была безвыборной. Творчество состояло в воспроизведении известного «образца» — в умении его, пусть приблизительно и небуквально, воспроизвести. Жанр определял набор образцов, а случайные обстоятельства (уровень умения, подручные орудия и материалы) — те или иные особенности конкретного произведения.

Разрастание объема композиции и усложнение стоящих перед ней задач сделали формирование разработанного канона логической и практической необходимостью. Но сила канона состояла в том, что он оказался нормативной формой определенной продуктивной модели.

Канон не привнес в искусство эстетических ценностей. Но лишь оставаясь верным присущему искусству способу освоения действительности, он смог эти ценности экспонировать и культивировать. Правда, теперь рамки творчества должны быть освоены, а значит, так или иначе осознаны. Отсутствие выбора конкретной формы выражения отныне задается присутствием нормы. Дадим более полное определение.

Канон есть обретенная нормативный статус совокупность требований, предопределяющая в известном отношении существенные черты серии функционально однородных произведений.

Канонические произведения во всех видах искусства и литературы составляют базу нашей культуры. Их совершенство, содержательность и покоряющая сила живы для нас. Канон иногда сознательно имитируется и сегодня. Однако, как органичный феномен, канон исчерпан. Искусство осталось.

Канон складывается, эксплуатируется и теряет свою власть над творчеством; продуктивная модель остается для художника

необходимой и потенциально наличествует в произведении искусства всегда как его «строй».

Это и есть та «формальная структура», которая оказывает суггестивное воздействие и способна «перекодировать личность» воспринимающего.

3. Большой (и может быть, в принципе неразрешимый) вопрос: в какой степени воздействие произведения как целого обязано личности художника, а не внеиндивидуальным рамкам, продуцируемым культурой?

До определенного момента внеиндивидуальный компонент был определяющим в любой культуре.

Этот момент — появление возможности осознанного выбора системы средств выражения. (Речь идет о ситуации выбора как таковой; само по себе предпочтение не может быть сведено к рациональным мотивам). Нормативный канон утрачивает свое определяющее значение и заменяется более узким и необязательным понятием школы, или, вообще говоря, традиции.

Не следует думать, что это завоевание обошлось без невозместимых потерь. Утрачена оказалась органичность творимого и, в значительной степени, его конвенциональность. Художник получил право сам выдвигать критерии, по которым следует его оценивать, но и для тех, к кому он обращается, оценка стала делом субъективным и факультативным.

Еще более важной по своим последствиям оказалась необходимость для художника современного типа выработки своей собственной индивидуальной (личностной) «продуктивной модели». Постепенно ситуация стала критической. В ход идут попытки вообще отбросить достигнутое культурой (и рациональное), «сойти с ума перед своей работой», повинувшись только подсознательным импульсам, и попытки «отождествить» себя с определенным эстетическим идеалом, игра с ним, а то и прямая его эксплуатация.

Однако даже при условии предельной искренности и самоотдачи несомненно талантливого художника плод его работы может оказаться достаточно банальным. «Шаблонность умоисступлений» давно была подмечена наиболее чуткими критиками — историками культуры. Все дело в характере и качестве «руководящей» творцом продуктивной модели. Именно использование некачественной или тривиальной модели — основная причина того, что лишь немногое из подпадающего под определение «искусства» по таксономическим признакам заслуживает названия Искусства в высоком смысле этого слова.

Способность генерировать собственную, непредставимую ранее продуктивную модель равносильна вкладу в миропостижение и граничит с чудом.

Художественное творчество не может быть чисто личным, так же как, даже безымянное, не бывает оно абсолютно безличным, коллективным.

Честное стремление художника остаться наедине с миром, отрешиться от всего усвоенного извне и все же остаться личностью, в сущности, невыполнимо. Исключения здесь суждены только считанным единицам. Может быть, миру больше и не нужно. Правда, и оценить их, видимо, удастся только единицам.

В заключение — несколько слов о судьбе накопленных человечеством эстетических ценностей.

Господствующие сейчас масскультура, поп-культура, безусловно, являются культурами в специальном смысле этого слова, но антикультурны по отношению к культурному наследию. Оно быстро утрачивает статус нормы.

Современные «фанаты» всех мастей возрождают оргиастические формы. Соучастие превращает зрелище в действо. На заре цивилизации такое уже было — мистерии, вакханалии, сатурналии. Позже то, что называется «карнавальной отдушиной», в течение веков было зарегулировано временем и местом. Теперь оно происходит повсеместно и повседневно.

В основе такой культуры лежит, конечно, глубокая потребность, которую нельзя было подавлять долго и безнаказанно. Может быть, цивилизация и не стоит всех тех потерь, которые понесла человечность. Но в своем развитии она создала духовные, этические, эстетические, научные ценности, которые не должны быть утрачены.

Такая опасность существует. Выдающиеся мыслители обосновали ее неотвратимость, тяжело переживали ее угрозу; ныне многие «авангардные» культурологи приветствуют и смакуют ее.

В то же время, возможно, число людей, читающих Гомера в подлиннике, боготворящих Рафаэля, внимающих Баху, никогда не было так велико. Правда, по отношению к численному составу человечества оно необратимо уменьшается.

Безнадежна ли ситуация? Пока еще руководящие обществом поколения склонны относиться к культурному наследию как к определенной ценности. Даже не сознавая всей важности этого наследия для будущего, они предпочитают не разбрасываться ценностями.

В конце концов, если общество будет достаточно богато, чтобы позволить себе роскошь содержать гуманитарные факультеты, академии художеств, консерватории, музеи, библиотеки, оркестры

и театры; если общество будет достаточно терпимо к безобидным чудачкам, для которых все это важно, старая культура не умрет. Достаточно нескольких сотен тысяч человек, готовых жить ею.

Возможно, этим придется довольствоваться.

ЛИТЕРАТУРА

- Лосев 1973 — *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Лотман 1973 — *Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Стеблин-Каменский 1971 — *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Л., 1971.
- Циммерлинг 1999 — *Циммерлинг В. И.* 'Да' и 'нет' не говорите. М., 1999.
- Lord 1960 — *Lord A. V.* The Singer of Tales. Cambridge (Mass), 1960.

Е. М. ВЕРЕЩАГИН

Глава (= כבוד, δόξα):
БОГОСЛОВСКАЯ ЭСТЕТИКА В ДРЕВНЕЙШЕЙ
СЛАВЯНО-РУССКОЙ ГИМНОГРАФИИ?*

Nihil sub sole novum

Цель настоящих разысканий состоит в анализе славяно-русской гимнографии, но сначала необходимо обсудить несколько общих вопросов.

В патристическую эпоху в качестве богословского аргумента охотно принималась ссылка на этимологию слова¹. Среди патристических этимологий слова θεός «бог» — а в Лексиконе Лампе² их указано четыре — имеется и деривация лексемы от двух глаголов чувственного восприятия, а именно: θεάομαι и θεωρέω.

Первый глагол в транзитивном употреблении обычно имеет эквивалентом «видеть, созерцать», и соответствующий фрагмент у Евагрия Понтийского (ок. 345–399) А. И. Сидоров так и переводит: «...Богом называется Тот... Кто „все видит“»³. Комментируя данный фраг-

* Исследование выполнено в рамках проекта «Текстология и язык древнейших славяно-русских переводных источников. На материале гимнографии», поддержанного РГНФ (грант № 02-04-00356а).

¹ Так, важнейшим трудом Исидора Севильского (ок. 560–636) являются его «*Etymologiae*» (см. у Миня: PL 82), которые, конечно, представляют собой общую энциклопедию современного Исидору знания, но все же в первую очередь объясняют историю (происхождение) слов. Пусть эти объяснения были, с современной точки зрения, фантастическими; христианские книжники тем не менее ссылались на них на протяжении многих веков. Например, Антоний Падуанский (1195–1231) считал своей обязанностью привести несколько этимологий Исидора в каждой своей проповеди (см.: *Падуанский Антоний св. Проповеди* / Под ред. В. Л. Задворного. М., 1997). Лингвистические разыскания не были для Исидора случайными; ему принадлежит и второй труд на грани языкознания и богословия — «*Synonyma*».

² A Patristic Greek Lexicon / Ed. by G. W. H. Lampe. Oxford, 1976. P. 632.

³ См.: Творения аввы Евагрия. Аскетические и богословские трактаты / Пер., вступ. ст. и коммент. А. И. Сидорова. М., 1994. С. 155.

мент, ученый ссылается на Иринея Лионского, который — не один⁴ — усматривал связь $\theta\acute{\epsilon}\acute{o}\varsigma$ с $\theta\epsilon\acute{\alpha}\omicron\mu\alpha\iota$.

Между тем в контексте, в котором Иринея упоминает об этой связи, имплицитно подразумевается другое понимание производящего глагола, обусловленное его интранзитивным употреблением. В сочинении, обычно кратко называемом «Adversus haereses», в 38-й главе IV книги (§ 3), святитель говорит о доступности Бога чувствам человека, причем Бог готовит человечество к восприятию самого себя и для этого проводит его через ряд стадий. «Человеку надлежало сперва произойти и происшедши возрастать, возросши возмужать, возмужавши размножиться, умножившись укрепляться силами, укрепившись прославиться и прославившись видеть своего Владыку». И далее следует содержащая этимологию фраза: «Ибо Бог имеет быть видим»⁵ ($\theta\epsilon\acute{o}\varsigma\ldots \delta\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omega\nu\ \acute{o}\rho\alpha\sigma\theta\alpha\iota$)⁶.

По христианскому догмату, невоплощенный Бог — невидим⁷, однако для греческих свв. отцов он парадоксальным образом, в том числе и на основе наивной этимологии⁸, имеет свойство «видимости» (точнее, доступности органам восприятия), правда, только для подготовленного человека. Бог себя являет, и его можно и видеть и слышать, причем не только путем внутреннего духовно-мистического созерцания (оно-то и подсказывается вторым глаголом из пары — $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\epsilon}\omega$ ⁹), но и посредством внимательного глаза или прислушивающегося уха.

⁴ В Лексиконе Лампе названы еще имена Евсевия Кесарийского и Григория Нисского.

⁵ См.: Иже во святых отца нашего Иринея, епископа Лионского, пять книг обличения и опровержения лжеименного знания // Сочинения св. Иринея, епископа Лионского / Изд. в рус. пер. прот. П. Преображенским. СПб., 1900. С. 435. (Фотомех. переиздание: М., 1996.)

⁶ A Patristic Greek Lexicon...

⁷ См. резолютивное новозаветное суждение — Ин 1: 18.

⁸ Общеизвестной научной этимологии слова $\theta\epsilon\acute{o}\varsigma$ не существует, да она сейчас и не нужна нам. Важно отметить, что отцы Церкви прислушивались к подсказке обиходного языка и считали возможным на ее основе делать заключения философского и богословского характера.

⁹ Перечисляя синонимы для передачи смысла глагола $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\epsilon}\omega$, И. Х. Дворецкий знаменательным образом ставит «созерцать» перед «видеть», а при философском употреблении глагола дает соответствия, связанные исключительно с интеллектуально-эмоциональной сферой человека: *созерцать, рассматривать* (= логически выявлять причины и следствия), *размышлять, исследовать* (= обдумывать), *судить, умозаключать*. См.: Древнегреческо-русский словарь / Сост. И. Х. Дворецкий. М., 1958. Т. 1. С. 784.

Каким же, однако, способом Бог сообщает о себе людям? Ответов — множество (и почти все в богословии испытаны), но в настоящем кратком анализе остановимся лишь на одном из них. Рассмотрим две взаимосвязанных точки зрения — Ганса Урса Бальтазара и Рудольфа Отто.

Великий современный религиозный философ и богослов Ганс Урс фон Бальтазар (1905–1988) — впрочем, мало известный в России¹⁰ — считает, что Бог открывается людям посредством одного-единственного качества-свойства, которое, по его мнению, по-немецки удачно — удачнее, чем в других европейских языках, — выражено лексемой *Herrlichkeit* (словарное значение: *великолепие, величие, пышность, блеск*). В церковнославянских и русских текстах Свщ. Писания нем. *Herrlichkeit* обычно соответствует сл́ва, но между двумя лексемами, хотя и есть полная динамическая сопряженность, полной семантической эквивалентности — нет¹¹. Действительно, они обе обычно переводят евр. כבוד (*кавод*) и отчасти כבוד (ш^ехуна[*h*]), греч. δόξα¹² (и лат. *gloria*), тогда как их фоновые обертоны — различны.

Herrlichkeit, являясь производной, содержит в себе упоминание о *Gospode (Herr)*¹³. Конечно, в обыденном общении имплицитное присутствие в слове *Herrlichkeit* божественного обертона не ощущается, но если быть внимательным к языку — а для не-

¹⁰ Общую характеристику ученого на русском языке см.: *Каполь К.* Предисловие к русскому изданию // *Бальтазар Г. У. фон.* Ты имеешь глаголы вечной жизни. Размышления над Священным Писанием. М., 1992. После кончины Бальтазара за границей появилось несколько монографий, посвященных анализу его духовного наследия. См.: *Balthasar Hans Urs von.* Gestalt und Werk. Köln, 1989; *Querriero E.* Hans Urs von Balthasar. Milano, 1991; *Balthasar Hans Urs von.* Une stile teologico. Milano, 1991.

¹¹ Павловский именно в динамическом аспекте ставит знак равенства между *Herrlichkeit* и *Glorie*. Между тем, по данным самого лексикографа, *Glorie* имеет, а *Herrlichkeit* не имеет значения 'Ruhm' (ср. рус. *слава* = 'молва'). Правда, если по-русски можно обратиться *славу* и сказать: *(о нем идет) дурная слава*, то *Glorie* 'глория' пейоративных сочетаний не допускает. См.: *Павловский И. Я.* Немецко-русский словарь. Рига; Лейпциг, 1888.

¹² В обиходном языке δόξα и ее производные имеют богатый спектр значений: δόξα 'представление, мнение, образ мыслей, ожидание'; 'отзывы толпы, молва, слава' (от δοκέω 'мню, думаю, полагаю'); ἔνδοξος 'славный, очень известный'; παράδοξος, -ον 'страшный, необыкновенный'; 'невероятный, чудесный'; παράδοξα 'удивление, чудесность'.

¹³ В других европейских языках подобной импликации нет: лат. *magnificentia* или *splendor*, франц. *magnificence*, англ. *glory* или *grandeur*, ит. *magnificenza*, исп. *magnificencia*.

мецкой философии XX в. характерно такое прислушивание¹⁴ — то запрятанный смысл, и без особой натяжки, может быть выведен в центр внимания. Если по модели фиксируемого лексикографически слова *божественность* произвести слово *господственность* и приписать ему (вообще говоря, естественную) семантику «величия» и «великолепия», — и при этом не забывать, что в основе деривата лежит не *господин*, а *Господь*, — то как раз получим подобие нем. *Herrlichkeit*.

Именно эту лексему Бальтазар и поставил в центр своих размышлений. Более того, он является создателем целого направления в богословии, названного им — впрочем, двусмысленно — *богословской эстетикой* (*theologische Ästhetik*). Слово *Ästhetik* (в общепринятом смысле) — это *Wissenschaft oder Philosophie des Schönen* 'наука или философия прекрасного', тогда как в узусе ученого *Ästhetik* семантически равна греч. αἴσθησις 'ощущение, восприятие, зрение, умозрение, прозрение', т. е. любое извне-восприятие чего/кого-либо (у Бальтазара, конечно, Бога) посредством как органов чувств, так и умствования и интуиции. Стало быть, возникла нежеланная омонимия терминов, отчасти, может быть, оправданная тем, что Бальтазар все-таки имеет в виду не любое восприятие, а прежде всего восприятие прекрасного.

Как бы то ни было, Бальтазару принадлежит соответствующий грандиозный труд по богословской эстетике¹⁵ — поражающий и объемом изложенного материала, и громадной эрудицией автора.

Для дальнейшего необходимо, пусть в самом сжатом виде, познакомиться с позицией исследователя. Любому было бы затруднительно предложить резюме семи объемистых книг, но, к счастью, Бальтазар сам такое резюме выполнил¹⁶. Основные его идеи таковы.

Бог обнаруживает себя людям посредством «господственности»-*славы* (*kabod-doxa-gloria*). Это означает, что Бог поначалу приходит к нам не как учитель (носитель *истины*) и не как иску-

¹⁴ Достаточно сослаться на способ философирования, характерный для Мартина Хайдеггера.

¹⁵ Труд состоит из четырех томов, изданных в виде семи книг. Все они вышли (некоторые уже третьим изданием) в издательстве «Johannes Verlag» (Einsiedeln). Ниже мы указываем лишь последнее по времени издание. *Balthasar Hans Urs von. Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. 1988. Bd. 1: Schau der Gestalt; 1984. Bd. 2: Fächer der Gestalt. Teil 1: Klerikale Stile; Teil 2: Laikale Stile; 1975. Bd. 3/1: Im Raum der Metaphysik. Teil 1: Altertum; Teil 2: Neuzeit; 1989. Bd. 3/2: Theologie. Teil 1: Alter Bund; 1988. Teil 2: Neuer Bund.

¹⁶ *Balthasar H. U. von. Mein Werk. Durchblicke*. Einsiedeln, 1990. S. 62–69.

питель (носитель *блага*), а является в любви, выраженной в истинной (= бескорыстной) красоте (т. е. как носитель *прекрасного*). «Для славы Божией был сотворен мир, и ее посредством и ради нее он будет искуплен». (Русскому немедленно приходит на ум: «Красота спасет мир».) И лишь тот, кого коснулся луч славы-гории, начинает — сначала чувствами, затем и разумом — воспринимать божество. *Слава* на богословском уровне означает то же самое, что трансцендентальное *прекрасное* на уровне философском. Для западной философии (начиная с Гомера и кончая Хайдеггером) *прекрасное* и *красота* — это крайнее обобщающее качество окружающего нас бытия.

Подход к Богу через эстетику (в указанном выше смысле — как αἴσθησις) может показаться непривычным и даже странным, но тем не менее, по Бальтазару, только он один и отвечает природе божества. «Прекрасное», «истинное» и «благое» синкретически сливаются в *гиперпонятии* любви-славы, и Бальтазар тщательно исследует, как к нему, кроме названных, присоединяются другие атрибуты божества — милость, милосердие, благодать, праведность, правосудие, мир, искупление и другие. Иными словами, Herrlichkeit-слава — всеобъемлюща.

Восприятие божественной славы ведет к священному трепету (timor filialis¹⁷), а этот последний — к познанию источника славы, поклонению и благочестию. Слава — это явление Бога человеку, приближение, пребывание-с-нами. Богословская эстетика остается на уровне света, образа, зрения, и она представляет собой лишь один из уровней богословия. За богоявлением далее начинается ответ человека на явленную ему славу, и этот уровень подлежит ведению другой отрасли богословия — богословию поступка, — развиваемой Карлом Бартом (Theologie der Tat [Karl Barth, 1886–1968]).

Бальтазарова концепция богословской эстетики в свою очередь хорошо проясняется на фоне концепции *нуминозного*, предложенной основоположником феноменологии религии — марбургским религиозным философом Рудольфом Отто (1869–1937)¹⁸.

¹⁷ Буквально: сыновний страх (перед Отцом).

¹⁸ Как и Бальтазар, Отто почти неизвестен в России. Между тем его основной труд («Das Heilige»; см. след. сноску) выдержал на родине мыслителя такое количество изданий, что его назвали «самой распространенной немецкой богословской книгой XX в.» (Zahrnt H. Die Sache mit Gott. Die protestantische Theologie im 20. Jahrhundert. München, 1967. S. 57). См. посвященные Рудольфу Отто монографии: Davidson R. F. Rudolf Otto's Interpretation of Religion. Princeton, 1947; Paus A. Herkunft und Wesen der Apriorietheorie Rudolf Ottos. Leiden, 1966.

Нуминозным он назвал не передаваемый словами, но реальный опыт человека, когда тот в определенные моменты отчетливо переживает присутствие чего-то *радикально иного*, чем он сам и окружающий его мир, потусторонне-духовного, непонятого и заведомо сущностно-непостижимого, хотя и бытийно-реального; нуминозное — это *mysterium 'тайна'*. Опыт нуминозного отличен от опыта секулярного как «радикально другой», но не как «совершенно другой»: между «поскосторонним» и «потусторонним» имеет место коммуникация, причем для носителя нуминозного опыта — безусловно реальная, хотя и неуловимая, непонятная. Такое чувство возникает при созерцании природы, восприятии великого произведения искусства, наблюдении подвига и героизма, в присутствии неординарной (харизматической) личности, знакомстве с каким-либо грандиозным (и не до конца понятным) учением и т. д., а также во время пребывания индивида в экзальтированной толпе.

Содержанием подобного переживания является *numen* (в генитиве — *numinis*). Словарные эквиваленты мало отличаются от таковых *Herrlichkeit*, а именно: «божественность, великолепие, величие» (титул, между прочим, прилагался и к императору). Что такое *numen* в концепции Отто, сказать затруднительно и для самого ее автора, потому что денотатом является личный опыт специфической эмоции или, иначе сказать, персональная эмоция неповторимого опыта. Во всяком случае, это не обязательно чувство присутствия божественного, потому что нуминозное переживается агностиками и даже милитантными атеистами. Кто имел или имеет опыт нуминозного, тот, по Отто, поймет, что имеется в виду, а кто этим опытом не располагает, тому не разъяснишь. Рациональное определение нуминозного невозможно, поскольку это — фундаментальная, изначальная и априорная (хотя и воспринимаемая и тем более развивающаяся апостериорно), т. е. — в смысле Платона — врожденная категория.

Переживание нуминозного сопровождается двумя разнонаправленными чувствами: чувством *страха-трепета-благоговения* (*mysterium tremendum*) перед лицом *majestas* («величественного»), желанием бежать-скрыться, с одной стороны, и, с другой, чувством *блаженства-притяжения* (*mysterium fascinosum*). Оба чувства находятся между собой в своеобразной гармонии контрастов. От этих двух чувств производны чувства тварности, т. е. сознание своего ничтожества, и благочестия, т. е. желания послужить нуминозному¹⁹.

¹⁹ См.: *Otto R. Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen.* München, 1963. S. 13–16, 42 f.

Выявив нуминозное как априорную категорию, отличную от истинного (рационального), благого (этического) и прекрасного (эстетического), Отто утвердил религию и идеологию как самостоятельную область человеческого духа и жизни, отграничил ее от философии²⁰.

Богословская эстетика (в смысле Бальтазара) сопряжена с нуминозным и не может быть отделена от него: эстетическое переживание прекрасного проходит на фоне эмоции прикосновения к высочайшему, невозвышенному, величественному и вызывающему трепет. Соответственно, по Бальтазару, в религиозном дискурсе познание совершается не рациональным путем, а, напротив, посредством комплексного, преимущественно эмоционального, восприятия внешнего феномена, точнее сказать: приобщения к нему.

Чувственное восприятие славы предполагает готового к такому восприятию человека и сопровождается теми двумя эмоциями (*mysterium tremendum* и *mysterium fascinosum*), которые всегда возникают в присутствии нуминозного.

* * *

То, что описали Бальтазар и Отто, — это изложенный на современном научном языке итог анализа реально и перманентно существующего в религиозных текстах Свщ. Писания (часть из которых, как известно, имеет трехтысячелетний возраст). Оба

²⁰ Дотошное выявление общих признаков религии и идеологии составило основное содержание трудов другого выдающегося философа и богослова — Пауля Тиллиха. Предшественником Тиллиха на отечественной почве является (оставшийся Тиллиху неизвестным) недооцененный у нас великий религиозный философ М. М. Тареев. Основная идея Тиллиха такова: человеку свойственно задавать экзистенциальные вопросы (о смысле жизни, о нравственности, о развитии мира и общества, о значении смерти и т. д.), и поскольку как религия, так и всеобъемлющая идеология готовы давать ответы, они обе должны иметь много общего между собой и коррелировать. Различия же между ними оказываются, с этой точки зрения, маргинальными (что, конечно, не упраздняет онтологической истинности религии, а не идеологии). Более того: Тиллих считал, что поскольку на Западе религиозная традиция утрачивается, именно идеология и, более широко, культура оказывают ныне более пригодными отвечать на экзистенциальные вопросы. Поэтому он объявляет идеологию *религией в широком смысле* (*Religion im weiteren Sinn*; в противоположность [традиционной] *религии в узком смысле*). Идеология и культура, даже если они объявляют себя атеистическими, являются, по Тиллиху, формой религии. Во всяком случае, по его мнению, перед лицом кризиса религии идеология всё же «лучше» секулярного мира, поскольку она, как и религия, противостоит его бессмысленности и цинизму.

мыслителя не *изобрели* чего-то абсолютно нового, небывалого, невиданного, а тщательным анализом христианских религиозных текстов выявили, обнаружили, *открыли* то, что в них присутствовало, но или не привлекало к себе внимания, или интерпретировалось по-иному.

Уже в Ветхом Завете содержится почти вся информация, которую Бальтазар сообщил о Herrlichkeit. Конечно, изложена она совсем по-иному. А чего недостает, то присутствует в Новом Завете.

Ниже рассмотрены контексты, в которых употреблено слово *слава* (в Ветхом Завете как правило соответствующее евр. כבוד или כבודו, а в Новом — греч. δόξα) в составе канона книг, принятого в православии²¹.

Преимущественно перечисляются избранные семантические доли²² гиперпонятия, представленные в Ветхом Завете. Что касается Нового Завета, то в нем прирост информации, вошедшей в фон лексемы δόξα, сравнительно небольшой, но тем не менее отличия от ветхозаветной *славы* названы отчетливо.

Ниже по методике исчисления семантических долей лексического фона²³ выявлена, рационально сформулирована и логически представлена фоновая информация о *славе*, содержащаяся в Свщ. Писании. Нет, конечно, потуги соревноваться с многочисленными лексиконами²⁴: в перечень вошли не все, а именно *избранные* семантические доли, поскольку прагматичный список составлялся с оглядкой на последующий анализ славяно-русской гимнографии.

Сам Бальтазар выполнил великолепный филологический анализ как ветхозаветной, так и новозаветной Herrlichkeit, и

²¹ О каноне книг Свщ. Писания, принятом у православных, в отличие от еврейского, католического и протестантского, см.: Верецагин Е. М. Библистика для всех. М., 2000. С. 16–22.

²² Как правило, удовлетворяемся указанием всего на один контекст, хотя аналогичных контекстов может быть множество.

²³ На методике исчисления фоновых семантических долей сейчас нет возможности останавливаться; см. подробно: Верецагин Е. М., Костомаров В. Г. Дом бытия языка. М., 2000. С. 11–106; *Они же*. Мирознание вне и посредством языка. Гипотеза (лого)эпистемы. М.: 2002. С. 45–107.

²⁴ Например, для Ветхого Завета см.: Westermann C. כבוד *kbd* schwer sein // Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament. Bd. 1–2 / Hrsg. von E. Jenni unter Mitarbeit von C. Westermann. München; Zürich, 1984. Bd. 1. Sp. 794–812. Для Нового Завета см.: Rad G. von, Kittel G. δοξία, δόξα, δοξάζω etc. // Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament / Hrsg. von G. Kittel. Stuttgart, 1935 (Nachdruck: 1957). Bd. 2. Sp. 235–258.

первую он назвал «конкретной»²⁵, тогда как вторая названа непереводаемым словосочетанием *Bitte um Verherrlichung*²⁶ (приблизительно [без учета мотивации второго слова]: *молением о прославлении*).

Итак, в Свщ. Писании представлены семантические доли (далее сокращенно: СД) лексемы *слава*. Ниже они перечислены, и каждой СД присвоен номер, заключенный в квадратные скобки:

- [1] Господь сил — это и царь славы (Пс 23: 10), а слава — атрибут божества (Быт 45: 13);
- [2] по модусу бытия божественная слава — *нетленна* (Рим 1: 23), значит, не подвержена изменениям, обусловленным ходом времени;
- [3] по интенсивности «качества» божественная слава абсолютна, но «славы» тварных предметов допускают градацию²⁷ (1 Кор 15: 40–41);
- [4] впрочем, слава Нового Завета «изобильнее», «преимущественнее» славы Ветхого (2 Кор 3: 7–12), ибо слава Ветхого Завета является «под покрывалом», а Нового — «как в зеркале» (2 Кор 3: 15–17);
- [5] атрибуты (отчасти синонимичные) божественной славы — *величие* (Исх 15: 7), *благочестие* (Исх 28: 2), *могущество*, *победа*, *великолепие*, *сила* (1 Пар 29: 11), *красота*, *правда* (Пс 110: 3);
- [6] слава Господня является взорам людей *экстраординарно*: в виде светлого облака (Исх 16: 10), как «огонь поядающий» (Исх 24: 17), в виде грозных природных явлений («огня, землетрясения, бурного ветра и мороза»; 3 Езд 3: 19) и сияния (Евр 1: 3), а в событии Преображения — посредством «одеяния белого, сверкающего» (Лк 9: 29–32);
- [7] слава Господня приметна и в *обыденных* явлениях: «небеса проповедуют славу Божию», равно как и твердь (Пс 18: 2), славы полна вся земля (Чис 14: 21);
- [8] слава способна покрывать *открытые* пространства (например, гору Синай; Исх 24: 16) и входить в *закрытые* (например, в скинию (Исх 40: 34) или храм (Иез 43: 4));

²⁵ Balthasar H. U. von. Konkrete Herrlichkeit // *Idem*. Herrlichkeit... Bd. 3/1. Teil 1. S. 133–164.

²⁶ Balthasar H. U. von. Bitte um Verherrlichung // *Idem*. Herrlichkeit... Bd. 3/1. Teil 2. S. 221–254.

²⁷ «Есть тела небесные и тела земные; но иная слава небесных, иная земных. Иная слава солнца, иная слава луны, иная звезд; и звезда от звезды разнится в славе».

- [9] Бог может откликнуться на просьбу человека и в виде *разового* события показать ему свою славу (Исх 33: 18–19);
- [10] человек может быть также *постоянно* приобщен к божественной славе: если он исполняет посреднические функции (например, Моисей входил в облако славы (Исх 24: 18)) или является священником (Исх 28: 2), пророком (как, например, Илия (Лк 9: 31)) и апостолом (как, например, Петр (1 Пет 5: 1));
- [11] в случае постоянного приобщения к божественной славе такой человек изменяет свой облик (так, лицо его приобретает блеск; Исх 34: 29–35);
- [12] видение человеком божественной славы опасно для него (например, можно лишиться зрения (Деян 22: 11)), и сам Бог заботится, чтобы человек не пострадал (Исх 33: 20–23);
- [13] поскольку человеку прямо видеть саму божественную славу невозможно, он видит лишь «задняя» (Исх 32: 22) и «подобие славы Господней» (Иез 2: 1);
- [14] воспринимая славу, человек испытывает священный страх и трепет от своего недостойнства (таков был опыт Моисея (Евр 12: 21)²⁸; так же Пс 2: 11; Ис 8: 13);
- [15] воспринимая славу, человек не способен описать, что с ним происходит, ибо слава — «невидима», «неизреченна» (Рим 1: 20; 1 Пет 1: 8);
- [16] слава не подчиняет себе человека, и он, по свободной воле, способен намеренно не прислушиваться к ее голосу (Чис 14: 22);
- [17] люди способны предпочесть славе что-то ничтожное (например, «изображение вола, ядущего траву» (Пс 105: 20)).

Перечисленные СД допускают группировку: так, СД [1–5] отражают *общие характеристики* славы; СД [6–8] говорят о *способах явления славы*; СД [9–11] описывают *качества людей*, которым слава может быть явлена; СД [12–13] свидетельствуют об *ограниченности восприятия* славы человеком; СД [14–15] говорят об *эмоциях человека*, воспринимающего славу; наконец, СД [16–17] напоминают о «*жестокости*» человека, способного намеренно славу не принять.

В следующем разделе статьи данный список будет применен к славяно-русской гимнографии. Нас интересует, представлена ли в ней (и если да, то насколько) та вызывающая трепет и притяжение богословская эстетика нуминозного, о которой писали Бальтазар и Отто.

²⁸ «И столь ужасно было это видение, что и Моисей сказал: „я в страхе и трепете“».

* * *

На 27 декабря выпадает память первомученика и архидиакона *Стефана*. Богослужбное последование Стефану (далее — ПС) принадлежит к числу древнейших церковнославянских гимнографических текстов; оно представлено уже в самом архаичном богослужбном сборнике — Ильиной книге (далее — Ил)²⁹.

ПС изучается нами как по неправленной версии Ил, так и по версии Син. 162 [далее — Сн]³⁰, которая во второй половине XI в. подверглась редактуре. ПС интересно с различных точек зрения. Ниже исследуется лишь одна из содержащихся в ПС предикаций — о славе Божией.

Первомученик Стефан, достигнув бесплотного состояния, приобрел качество, свойственное ангелам и божественным людям (см.

²⁹ *Ильина книга* — это славяно-русская рукопись из собрания Российского государственного архива древних актов (РГАДА [Москва], ф. 381 [Син. тип.], № 131); см. ее описание: Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. М., 1984. № 76; Каталог славяно-русских рукописных книг XI–XIV вв., хранящихся в ЦГАДА СССР. М., 1988. Ч. 1–2. № 16. Источник получил наименование по выходной записи. Ил с точки зрения ее состава, а также особенностей языка и текстов представляет собой древнейший (из сохранившихся) славянский минейно-триодный сборник (так, она архаичнее знаменитой Путятиной миней [XI в.]). Ныне Ил содержит только минейные последования; триодная часть анонсирована, но изъята. Книга, в отличие от других миней или триодей, не подверглась правке по Студийско-Алексеевскому уставу. Об архаичности самой Ил, о ее восхождении к южнославянскому протографу и о том, что она была переписана на Руси, свидетельствуют многочисленные данные языка и текста: см.: *Верещагин Е. М., Крысько В. Б.* Наблюдения над языком и текстом архаичного источника — Ильиной книги. Статья первая // Вопросы языкознания. 1999. № 2; Статья вторая // Там же. 1999. № 3. Источник подробно обсуждается также в кн.: *Верещагин Е. М.* Церковнославянская книжность на Руси: Лингвотекстологические разыскания. М., 2001. С. 251–418. Ил подготовлена к печати и представлена на издательский грант 2004 г.; см.: *Ильина книга* (рукопись РГАДА, ф. 381 [Син. тип.], № 131). Т. 1: Факсимильное воспроизведение рукописи / Подготовил Е. М. Верещагин; Т. 2: Лингвистическое издание, комментарии, славяно-греческий указатель слов и форм / Подгот. В. Б. Крысько; Т. 3: Лингвотекстологическая публикация рукописи / Подгот. Е. М. Верещагин.

³⁰ Син. 162 — славяно-русская рукопись (полная служебная минея за декабрь) с указанным шифром из собрания б. Синодальной библиотеки, ныне в ГИМ. Описание см.: Сводный каталог..., № 83. Рукопись происходит из числа знаменитых Новгородских Софийских миней. Издается (с коллацией разночтений по другим рукописям) российско-германским коллективом; см.: Служебная минея за декабрь в церковнославянском переводе по русским рукописям XII–XIII вв. Наборное издание. Последования дней декабря с 1-го по 8-ой // *Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften* / Подгот. и прокоммент. Е. М. Верещагин, А. Г. Кравецкий, Д. Кристианс, Л. П. Медведева, Г. Ротэ, Н. Трунтэ / Под ред. Е. М. Верещагина, Г. Ротэ. Opladen, 1996. Bd. 98 (далее — Верещагин, Ротэ 1996).

выше СД [10]), а именно: он мог непосредственно воспринимать (т. е. воспринимать как внешний феномен) один из атрибутов Божества — его славу [1]. В 1-м тропаре IV песни канона из ПС (по Ил: 90^v 7–10; цитируется фрагментарно) об этом сказано так ³¹:

- (1) Ζηλώσας τῶν ἀγγέλων προαίρεσιν
Ръвъновавъ воли англѣстѣи
- (2) καὶ τὴν μορφὴν ἀγγελικῶς
и ѡблччнк англѣскок
- (3) φανότῃ κατηγγαίσω
гавлено озарн| сѧ
- (4) καὶ καθοπτέεις τὴν δόξαν τὴν θεῖαν...
и виднши славоу божнѣ...

В богородичне V песни (91^r 7–10) этот феномен непосредственного зрения славы [10] назван с упоминанием Первой Ипостаси Троицы:

- (1) Τὸν ἐπιδημήσαντα ἐξ ἀπειράνδρου μητρός
Пришьдъшаго изъ вемоужьнннѣ| мѣре
- (2) ὁ πρωτομάρτυς ἐν ἀκινήτῳ τοῦ Πατρὸς
първомчнѣкъ въ недвижнн|мѣ вѣстѣѣ
- (3) θεότητι ἐστῶτα καὶ δόξῃ ἐν οὐρανοῖς τεθέαται.
ѡнѡ зърнтѣ славоу| на нѣсьхъ видить|

Между греческим оригиналом и славянским переводом, как он представлен в Ил (т. е. как результат бытования в пространстве и времени), имеются расхождения. В частности, по-гречески песнопение читается несколько иначе: ...*в недвижимом божестве Отца и славе*... Здесь гимнографически аллюжирован теологумен, по которому Вторая Ипостась («Пришедший из безмужней матери»), даже

³¹ Здесь и далее следуем эдичионным правилам, принятым в российско-германском коллективе, осуществляющем издание Декабрьской служебной минеи по древнейшим рукописям (см. Верещагин, Ротэ 1996). Древний текст воспроизводится буква в букву. Пунктуация и диакритика рукописи, за исключением титл, вообще говоря, опущены; выносные литеры показаны так, как в источнике. Анахронистически вносим от себя только опоясывающие запятые (чтобы выделить обращения). Словоделение и стихометрия (счет стихов-строк) привнесены (они отражают интерпретацию текста публикатором). Стихометрия по принципиальным соображениям предпринята только на синтаксической основе, отсюда количество строк тропарей в одной и той же песни канона может не совпадать. Конец строки в рукописи обозначается одной вертикальной чертой (|), конец страницы — двумя (||). Сторона листа знаменуется поднятыми лат. литерами (*лицевая*^r и *оборотная*^v). После номера страницы в рукописи указаны строчные границы песнопения.

во время пришествия на землю (= вочеловечения), парадоксальным образом сохраняет свое место в составе нераздельной Троицы.

В стихире 1-го гласа из ПС предикации о славе Божией достигают своей вершины. Правда, в Ил текст пострадал от времени, тогда как в Сн он отлично согласован с греческим источником. Соответственно стихира воспроизводится по Сн (254^r 14–19):

- (1) Πρὸς θεωρίαν τῆς ἄνω θεοφανείας ἀφεῖς
На видѣнни въшняго боговидѣнни въшьдѣ||
- (2) ὁ ὑψηλότος μάρτυς
въскооумень оученикъ
- (3) τῆς Χριστοῦ παρουσίας
хрнстова при|шьствия
- (4) τὴν ἀφραστοῦ ἐκείνην δόξαν ἰδῶν
ненздреченьноу славоу ѿноу| видѣвъ
- (5) ἐδοξάσθη τὸ πρόσωπον
просвѣтѣ сѧ лице кгг
- (6) ὑπὲρ τοῦ πάλαι Μωσέως ἐν τῷ Σινᾶ
паче дрѣ|внѧаго мωсѣѧа въсна
- (7) τὰ ὀπίσθια ἰδόντος Θεοῦ.
заднѧа видѣ|въша божна : -|

Виденная Стефаном слава названа *неизреченной* (строка 4), т. е. невыразимой в словах. Кроме уже известной нам СД [10], здесь представлена и еще одна семантическая доля — удостоенный видения славы и сам внешне приобретает ее отблеск (строка 5) [11]. В стихире аллюзировано боговидение Моисея: в библейском повествовании в антропоморфных терминах сказано, что этнарх видел, конечно, не само божество, а лишь его «задняя» (см. строку 7; аллюзируется Исх 33: 22). Когда же Моисей вернулся к народу, лицо этнарха сияло нестерпимым блеском, отчего пришлось прикрыть его платом (Исх 34: 29–35). Поскольку новозаветная слава выше славы ветхозаветной [4], в песнопении специально подчеркнута, что лицо Стефана просияло «паче» Моисеева. Поскольку сияли лица и других святых, в иконографии сложился канон венчика-нимба.

Итак, человек способен воспринимать славу Божию и наполняться ею. Тогда она становится частью его самого. Об этом в 1-м тропаре V песни (он не сохранился в Ил и цитируется по Сн: 257^r 12–15) ясно сказано:

- (1) Ἐλαμφεν ὡς ἄγγελος ὁ πρωτομάρτυς σου
въсна тако съаньце първомоученикъ| ти
- (2) τῶν οὐρανίων, Χριστέ, ἀφίδων γεγρονῶς ὑπέρτερος
небесньти, хрнсте, лоукѣ превъ|шьнни бѣвъ

- (3) καὶ δόξης ἀρρήτου ἐμφορηθεὶς, φιλόανθρωπε.
 СЛАВЪТЪ НЕИЗДРЕЧЕ\НЬ/НЪ| НАПЪЛНЪ СЪ, МИЛОСЪРДЕ ·: -|

Об этом же наполнении славой упоминается и в 1-м тропаре VI песни. Цитируем его снова по Ил (91^г 12–15):

- (1) Ὁ κλεινὸς ταξίαρχος τῶν μαρτύρων Στέφανος πιστοὶ
 СЛАВЪНЪИИ ЧИНИТЕЛЬ МЧНКЪ СТЕ|ФАНЪ ВЪРЪНИИ
 (2) τοὺς θεσμοὺς τῆς φύσεως τῇ χάριτι ἐμβεβηχῶς
 ОБЪИЧАН КСТЬСТВА| БЛГДТЮЮ И-Ш-ЪДЪ
 (3) τῇ θεῖᾳ δόξῃ αἰγάζεται.
 ВЪИКИЮ СЛАВОВЪ| ОЗДРИ СЪ·|

Сейчас на время оставим Ил и обратимся к источнику, среди богослужебных славяно-русских рукописей занимающему по архаичности второе место, а именно к Путятиной минее³².

В стихире из последования на память прев. Иова Многострального (лист 24об.) читается:

- (1) Ὡς θέμις ἀνθρώποις
 ИКО НЕΟΥДЪ³³ ВЛКОМЪ ВИДѢТИ
 (2) χατιδεῖν τὴν δόξαν σου
 СЛАВЖ ТВОЖ
 (3) κατοπτεύσας τὴν ἀβάθανον
 ЗЪРѢВЪ НЕВИДИМОУЖ
 (4) φόβῳ κραθεὶς καὶ εὐλαβεῖα
 СТРАХОМЪ РАСТВОРА СЪ И ГОВѢНИКМЪ
 (5) ἐβόησεν Ἰὼβ
 ВЪЗЪПН ТРКПЕТОМЪ
 (6) λίαν ἔντρομος·
 НОВЪ ЗѢЛО
 (7) σποδῆς ὑπάρχω καὶ γῆ
 ПРЪСТЪ КСМЪ И ЗЕМЛА
 (8) σὺ δὲ κύριος...
 ТЫ ЖЕ ГЪ...

Здесь выражены СД [12] (строки 1–2), [15] (строка 3) и [14] (строки 4–8).

Связь приуготовленности человека [10] и видения славы ярко выражена в стихире (42) и в седальне (42 об.–43) на память пророка Исаии:

³² Пользуемся электронным набором, приготовленным В. А. Барановым и его сотрудниками. Греч. тексты черпаем из кн.: Щеголева Л. Путятина минея (XI век) в круге текстов и истолкования. 1–10 мая. М., 2001.

³³ Порча текста. Должно быть неоудовъ.

- (1) ...καὶ τὴν θείαν δόξαν
...и б̄жнѣж славѣ
(2) βλέπει Ἡσαΐας
видѣвъ исанѣ
(3) διὰ πολλὴν τῆς ἀρετῆς
за многоуѣж дѣтелѣ
(4) περιουσίαν καὶ καθαρότητα...
издрядѣж и чистотѣж...

- (1) Παθῶν τῶν τοῦ σώματος
страстни тѣлксѣнѣхѣ
(2) προκαθαρθεὶς τὴν ψυχὴν
прѣвѣк оуиць дшѣж
(3) τὴν δόξαν τεθέασαι
славоу видѣлѣ кси
(4) τὸν ἐπὶ πάντων θεοῦ,
надѣ всѣми б̄жнѣж,
(5) προφῆτα πανόλβιε,
пр̄рѣ всѣславнѣ,
(6) ἔλλαμψας προφητείας
проснаѣвъ просвѣтнѣи га
(7) σελασφόροις ἀκτίσι...
свѣтълыми лочами...

В стихире упоминается также СД [11] (строки 6–7).

Таков достаточно обширный исходный материал, но дальше цитировать связанные тексты мы не имеем места. Поэтому аппарат разысканий придется оставить за скобками и сразу предложить его результаты. Возвращаемся к анализу Ил.

Глава выступает в качестве атрибута как самого божества (г̄ славы; слава твоа б̄олѣпнаа) [1], так и его (антропоморфного) пространственного обитания [8]: прѣстолѣ славы; сѣданъ въ славѣ; скрина б̄жнѣи славы. Тем не менее божественная слава, подобно отраженному свету, может присваиваться [10]; например, об архангеле Михаиле сказано: архан̄гле славѣ б̄жнѣ; начальниче славѣ б̄жнѣ; оу Краси та слава. В таком случае слава допускает свое дальнейшее преподание (например, земным людям) через посредников: так, ангелы твои славѣ... сълеми б̄гвають къ земьнымъ. Славу можно видеть, но только «умными очами» [15], так что на «умозрение» способны не все, а лишь избранные люди [10]. Умозритель в свой черед (как в зеркальном отражении) непостижимо показывает славу божества другим людям [11]: беселать са земьнини о ст̄ѣи славѣ твои красаци са; о̄чьскѣ тебѣ славоу совожъ показа (речь идет об ап. Филиппе).

Глава — не то же самое, что красота, доброта, (вель)лѣпота, хотя в конструкциях parallelismus membrorum возможны взаимозамены: твои велицѣи *славѣ* = твои просвѣщени *красотою*.

Действительно, в 1-м тропаре VII песни канона архангелу Михаилу (по Ил: 40^v 4–8) говорится:

- (1) ксть паче оума прѣмждрь, спсе,
- (2) неть|лѣйшаго свѣта
- (3) твои велицѣи| *славѣ*
- (4) анѣлстии чини
- (5) твои просвѣщени *красотою*...

Славнь, по модели прѣмждрь или всемогъи, может иметь семантическое усиление: прѣславнь и всеславнь. Ср. по аналогии: прѣдобръ, прѣкраснь, прѣоукрашь.

В припеве канона *Славно бо прослави сѧ* эстетически сближены, но семантически не слиты, а напротив, друг другу противопоставлены два концепта («молва», «великолепие»); ср. также: величить дньсь *славоу твою, славыне*. Впрочем, бывают и синкретичные контексты: варвара *славная* — и известная, и (божественно) прекрасная.

Не все СД, представленные в Свщ. Писании, отыскились в исследованных гимнографических текстах, но это объясняется исключительно ограниченностью материала.

Из сказанного следует, что феномен, называемый (в славяно-русских богослужебных текстах) лексемой *слава*, в полном соответствии с греческими оригиналами, — это способ целостного постижения божества по его внешнему проявлению, доступному подготовленному человеку.

Стало быть, трепетная богословская эстетика, как она выявлена Бальтазаром и Отто, вполне присутствует в гимнографии. Удивляться тут нечему: литургические произведения — это распетое богословие.

В. И. ГАВРИЛОВА

ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ О «КРАСОТЕ» КАК СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ ХРИСТИАНИНА

Тело Христово, живое человеческое тело принадлежит этому тварному миру материи, и в нем все сотворенное, все, что нам кажется мертвым, нечувственным, вдруг себя узнало обоженным, соединенным с Богом, даже не в той КРАСОТЕ, которая была в начале веков, а в той КРАСОТЕ, — правда, здесь прикрытой, — к которой призвана тварь, когда апостол Павел говорит, *Бог станет все во всем* (1 Кор. 15, 28), когда Божественная жизнь пронизает все.

[Антоний Сурожский 1991: 193]

Вступление

Анализ представлений отца Павла Флоренского о «красоте» как составляющей духовной жизни христианина мы провели в основном на материале его книги «Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах». Исследователь творчества Павла Флоренского С. С. Хоружий считает, что Павел Флоренский видит задачу этой книги в том, чтобы раскрыть мир церковности не только в его идейном строении, но и в прямом зримом его богатстве и красоте. По мнению Павла Флоренского, церковность, обретаемая в религиозном опыте православия¹, представляется неисчерпаемым миром сокровищ Духа: «Сама эта неопределимость церковности, ее неуловимость для логических терминов, ее несказанность, не доказывает ли, что церковность — это *жизнь*, особая новая жизнь, данная человекам... Она [церковность] есть та богочеловеческая стихия, из которой, так сказать, спущаются и выкристаллизовываются в историческом ходе церковного человечества чинопоследования таинств, формулировки догматов, канонические правила и, отчасти даже, текучий и временный уклад церковного быта» [Флоренский 1990: 5–6].

¹ «Только опираясь на непосредственный *опыт* можно обозреть и оценить духовные сокровища Церкви» [Флоренский 1990: 3].

С. С. Хоружий считает книгу «Столп и утверждение истины» событием, перешагнувшим философские рамки: «Она поражала, притягивала и неотразимо убеждала в том, что опыт православия неотрывен от нашего наследства, что он действителен и нужен, и его освоение — прямой долг русской мысли» [Хоружий 1990: XV].

Метафизическая триада «Истина, Добро и Красота»

В концепции П. А. Флоренского понятие «красота» предстает как атрибут духовного пространства, рассматриваемого с точки зрения православной ортодоксии, поскольку П. А. Флоренский предлагает нам рассматривать все понятия сквозь призму религиозного опыта. «Живой религиозный опыт, как единственный законный способ познания догматов» — так мне хотелось бы выразить общее стремление моей книги» [Флоренский 1990: 3].

П. А. Флоренский считает, что *«Истина, Любовь и Красота»* как метафизическая триада, — это одна и та же *духовная жизнь*, но рассматриваемая под разными углами зрения. В православном миропонимании П. А. Флоренского Любовь и Истина с большой буквы сливаются между собой и с именем Бога, так как «познание Истины возможно только чрез *пресуществление* человека, чрез обожение его, чрез стяжание любви как Божественной сущности: кто не с Богом, тот не знает Бога. В Любви и только в Любви мыслимо действительное познание Истины. И наоборот познание Истины обнаруживает себя любовью: кто с Любовью, тот не может не любить. Нельзя говорить здесь, что причина и что следствие, потому что и то, и другое — лишь стороны одного и того же таинственного факта, — вхождения Бога в меня, как философствующего субъекта, и меня в Бога, как объективную Истину» [Там же: 74].

Таким образом, Любовь и Истина слиты воедино в процессе познания Истины, который в то же время является и процессом обожения личности, познающей Бога-Истину.

Красота сливается с двуединством Истина-Любовь тогда, когда обнаруживающийся в Любви процесс познания Истины одной личностью («Я») вызывает эманацию любви на другую личность («Ты») и этот процесс наблюдает третья Личность («Он»). Вхождение Бога в меня и меня в Бога, «рассматриваемое внутри меня (по модусу «Я») «в себе», или, точнее, «о себе», есть познание; «для другого» (по модусу «Ты») оно — любовь; и, наконец, «для меня», как объективизировавшееся и предметное (т. е. рассматриваемое по модусу «Он»), оно есть КРАСОТА. Другими словами,

мое познание Бога, воспринимаемое во мне другим, есть любовь к воспринимающему; предметно же созерцаемая, — третьим, — любовь к другому есть КРАСОТА» [Там же: 74–75].

Таким образом, для появления красоты как атрибута духовного пространства необходима своего рода духовная коммуникативная ситуация, где обращающейся сущностью является Любовь-Истина. Вовлеченный в познание Истины-Любви философствующий субъект с неизбежностью источает любовь по отношению к лицу, с которым он взаимодействует: «Любовь с такой же необходимостью следует из познания Бога, с какою свет лучится от светильника и с какою ночное благоухание струится от раскрывшейся чашечки цветка» [Там же: 88]. А для третьего лица, для наблюдателя, эта эманация Любви воспринимается как Красота.

Святость и воплощение метафизической триады «Истина, Добро и Красота» в житиях святых

Христианская метафизика становится реальным фактом видимого тварного мира в жизни тех людей, «которые по цельности и по простоте своей веры сумели сознательно и очень ярко... воплотить в своей жизни то, чему учил Христос и словом, и примером» [Антоний Сурожский 1991: 204], т. е. в житиях святых.

Очень ярко эта триада воплотилась в житии юного русского князя конца XII в. Михаила Муромского, отец которого правил Муромским княжеством, окруженным целым морем еще не уверовавших и не крестившихся языческих племен. Разгорелась война, во время которой племя язычников было разбито и воины муромского князя окружили городище, где остатки вражеского войска укрылись, чтобы до последнего защищаться. Засевшие в городище язычники не могли получить помощь или пищу.

«Оставалось князю Муромскому ждать, чтобы голод и отчаяние заставили жителей сдаться. Но он уверовал во Христа, уверовал в Евангелие, и для него было ясно, что эти люди, которые считают его непримиримым врагом, для него не враги, потому что у христиан нет врагов, все для него — Богом сотворенные братья; заблудшие или нашедшие свой путь, но все равно братья. Он не мог допустить, чтобы голодная смерть погубила жителей: и крепких воинов, и женщин, юных подростков и детей; он знал, что каждый из них Богу лично дорог... и он решил предложить им мир во имя Христа, мир во имя Того, Кто принес примирение неба и земли. Он предложил им мир без условий, просто ради Бога.

Жители, защищавшие городище, этому не могли поверить; во Христа они не верили, Евангелие для них было не благая весть, а сказка и, вероятно, неизвестная; чтобы кто-нибудь предложил врагу, который уже не может защищаться, свободный выход и жизнь, было им немислимо. В этом предложении жители города увидели военную хитрость. Но на всякий случай... они предложили муромскому князю сделку: они примут его предложение при одном условии: что он даст им в заложники одного из своих сыновей» [Там же: 206–207].

У князя было два малолетних сына: девяти и тринадцати лет, которые в этом военном походе жили при нем. В житии говорится, что ночью князь ходил по своему срубу и не в силах был решить, отдать ли ему своего сына в заложники или отказаться от своей христианской совести и продолжать осаду городища. Один из его сыновей, младший Михаил, проснулся и стал допытываться, что так волнует отца, несмотря на то, что победа у него в руках. Отец все ему объяснил. «Мальчик тогда поднялся и говорит ему: „Отец, то, что ты мне говоришь, это ведь то же самое, что ты мне рассказывал о нашем спасении! Если ты меня пошлешь к своим врагам, ты поступишь так, как Отец наш Небесный поступил по отношению к человеческому роду, а я поступлю, как Христос поступил: приду примирителем!..“ В конечном итоге было решено на следующее утро выслать мальчик к врагам» [Там же: 207–208].

Далее Антоний Сурожский обращает наше внимание на то, с какой простотой и цельностью и отец и сын восприняли евангельскую повесть — не как иносказание, не как идеал, которому подражать нельзя, а как реальнейший образ мыслей, чувств и поступков. Такое восприятие Евангелия согласно метафизике П. А. Флоренского есть восприятие обоженной, поглощенной Истиной-Любовью личности, личности на пути к святости.

Когда пришло время мальчику быть отдану жителям городища, он вышел из темного леса и пошел к городищу. Все, и христиане, и язычники, затаив дыхание, созерцали, как «мальчик девяти лет один шел примирять два народа; шел потому, что уверовал во Христа, и потому, что его отец так серьезно уверовал в евангельскую повесть, что в конечном итоге, после мучительного борения, он все же отдал своего сына. Вдруг пронеслась стрела, пущенная со стен городища, и из лесу выбежали люди, забыв, что они враги, забыв, что им грозит смерть друг от друга, потрясенные ужасом, что эта КРАСОТА вдруг превратилась в такое страшное УРОДСТВО. И когда, обнаружив, что мальчик умер, они друг на

друга посмотрели, их ряды были смешаны, и им ясно стало, что они уже не враги. Единый, единодушный порыв, который их заставил смешаться вокруг убитого мальчика, этот порыв восхищения, ужаса, любви их примирил» [Там же: 208–209].

Приведенные эпизоды из жития святого Михаила Муромского, память которого святая Церковь празднует 21 мая / 3 июня, являют нам на реальном жизненном примере справедливость религиозно-философского утверждения П. А. Флоренского «Явленная истина есть любовь. Осуществленная любовь есть красота» [Флоренский 1990: 75].

Святой отрок Михаил Муромский и его отец познали Истину: вошли в Бога и Он вошел в них. При этом в их сердце познанная истина переплавилась в высшую степень любви — любовь к врагам. Проявилась эта любовь в решении послать Михаила Муромского к язычникам в качестве заложника и его переходе в осажденное городище. Переход этот являлся актом Любви. Наблюдавшие этот акт Любви люди восприняли его как Красоту, а акт ненависти, акт убиения отрока языческой стрелой был воспринят ими как Уродство.

Вот что Флоренский пишет о противопоставлении, с одной стороны, красоты, добра, истины и, с другой стороны, безобразия, зла, лжи: «„Все в личности на своем месте, все в ней бывает по чину“ — это значит: вся ее жизнедеятельность совершается по Божескому закону, данному ей... В „бывании по чину“ и состоит КРАСОТА твари, ДОБРО ее и ИСТИНА. Наоборот, отступление от чина — это и БЕЗОБРАЗИЕ, и ЗЛО, и ЛОЖЬ. Все прекрасно, и благо, и истинно, но — когда „по чину“; все безобразно, зло и ложно, — когда само-чинно, само-вольно, само-управно, „по-своему“. Грех и есть „по-своему“, а Сатана — „По-своему“» [Там же: 177].

Необходимо отметить, что П. А. Флоренский несколько раз возвращается к мысли о том, что категория христианской любви принадлежит не психологической, а онтологической сфере: «Христианская любовь должна быть самым непрекословным образом изъята из области психологии и передана в сферу онтологии. И только приняв во внимание это требование, читатель может понять, что все сказанное о любви и все то, что предстоит еще сказать, — не метафора, а точное выражение истинного нашего разума» [Там же: 83].

Существование любви вне Бога П. А. Флоренский отрицает: «Так называемая „любовь“ вне Бога есть не любовь, а лишь естественное, космическое явление, столь же мало подлежащее христианской безусловной оценке, как и физиологическая функция

желудка. И, значит, тем более само собою ясно, что здесь употребляются слова „любовь“, „любить“ и производные от них в их христианском смысле и оставляются без внимания привычки семейные, родовые и национальные, эгоизм, тщеславие, властолюбие, похоть и прочие „отбросы человеческих чувств“, прикрывающиеся словом любовь» [Там же: 90].

Христианская любовь — это не атрибут, а сама форма существования христоролюбивой личности: теряющий любовь не может именоваться христианином, пока вновь не обрящет любовь. Вспомнить цитировавшиеся выше слова Павла Флоренского: «кто с Любовью, не может не любить».

Здесь следует отметить, что концепт «любовь» употребляется у Флоренского в двух смыслах, на двух уровнях. А именно: «любовь» с большой буквы, Любовь — это Любовь, исходящая от Бога и приобретаемая человеком в процессе богообщения, богопознания; и «любовь» с маленькой буквы — любовь человеческого поступка, любовь, проявляющаяся во взаимном общении людей и в отношениях человека к тварному миру². Флоренский пишет, что «следует подчеркнуть *онтологизм* такого понимания любви, имеющий свои исторические корни в *древнем*, реалистическом жизне-понимании. В *новом* же жизне-понимании, иллюзионистическом, господствует психологическое трактование любви, хотя и не исключаемое первым, однако слишком бедное в сравнении с ним» [Там же: 76].

П. А. Флоренский отмечает, что любовь как психологическое состояние соответствует вещной философии, а любовь как онтологический акт соответствует философии личной. П. А. Флоренский приводит психологические определения любви, принадлежащие Лейбницу, Мендельсону и Спинозе, и отмечает, что «для психологического понимания любовь есть то же, что и вожделение... Ведь любовь возможна только к *лицу*, а вожделение — к *вещи*; рационалистическое же жизне-понимание решительно не различает, да и неспособно различить *лицо* и *вещь*, или, точнее говоря, она владеет одною категорией, категорией *вещности*, и поэтому все, что ни есть, включая сюда и *лицо*, овеществляется им и берется как *вещь*, как *res*» [Там же: 78].

П. А. Флоренский считает, что «дать же понятие личности невозможно, ибо тем-то она и отличается от вещи, что в противопо-

² О различиях Божественной и Земной любви в западноевропейском Средневековье и о неразвитости концепта «любви» в русской культуре см. [Степанов 1997: 289–303].

ложность последней, подлежащей понятию и поэтому „понятной“, трансцендентна всякому понятию. Можно лишь создать символ коренной характеристики личности, или же значок, слово, и не определяя его, ввести формально в систему других слов, и распорядиться так, чтобы оно подлежало общим операциям над символами, „как если бы“ было в самом деле знаком понятия. Что же касается до содержания этого символа, то оно не может быть расщудочным, но — лишь непосредственно переживаемым в опыте само-творчества, в деятельности само-построения личности, в тождестве духовного само-сознания» [Там же: 82–83].

П. А. Флоренский считает, что познание человеком Бога неминуемо открывается и выявляет себя деятельной любовью к твари, данной человеку в непосредственном опыте. «А проявленная любовь к твари созерцается предметно как красота. Отсюда — наслаждение, радование, утешение любовью при созерцании ее. То же, что радует, — называется красотой; — как предмет созерцания, — есть красота». Далее он говорит, что духовная жизнь человека, его жизнь в Духе, совершающееся с этим человеком «бого-уподобление» является красотой первозданной твари, о которой сказано: «И видѣ Богъ вся елика сотвори: и в се добра зѣло» [Там же: 83–84].

Духовная красота как ослепительная красота лучезарной, светоносной личности

Русская литература и, в частности, русская поэзия изобилует художественным воплощением христианских истин. Онтологическое понимание христианской любви в этом смысле не является исключением: реминисценцию такого понимания мы, например, находим в стихотворении Николая Заболоцкого «Некрасивая девочка».

В этом стихотворении поэт представляет нам девочку, внешность которой, т. е. телесная, вещная сущность, оценивается по-этом как не соответствующая канонам телесной красоты, но он любит, восхищается и радуется духовной красоте поступков этой девочки. Сюжетная канва этого стихотворения — это утренняя прогулка, описание событий, происходящих с другими людьми во время прогулки, и реакции девочки на все происходящее вокруг:

Чужая радость так же, как своя,
Томит ее и вон из сердца рвется,
И девочка ликует и смеется,

Охваченная счастьем бытия.
 Ни тени зависти, ни умысла худого
 Еще не знает это существо.

Во всем поведении девочки сквозит та любовь, о которой П. А. Флоренский говорит: «Любовь — вот та *δύναμις*, — посредством которой каждый обогащается и растит себя, впитывая в себя другого. Каким же образом? — Через отдачу себя, тогда получаешь себя же, но обоснованным, утвержденным, углубленным в другом, т. е. удваиваешь свое бытие»³ [Флоренский 1990: 215].

Поэт наблюдает эту явленную любовь и не может не оценить ее как красоту. Оценка в высшем горнем смысле красивого внутреннего образа Божиего, который раскрывается в многочисленных актах любви, сменяющих один другой в ее поступках, заставляет поэта поставить вопрос о красоте в философской плоскости, противопоставив красоту внешнюю — красоту сосуда — красоте внутренней — огню, мерцающему в сосуде:

И пусть черты ее нехороши
 И нечем ей прельстить воображенье,—
 Младенческая грация души
 Уже сквозит в любом ее движенье.
 А если это так, то что есть красота
 И почему ее обожествляют люди?
 Сосуд она, в котором пустота,
 Или огонь, мерцающий в сосуде?

Неслучайно в этом поэтическом отрывке в описании духовной красоты появляются образы огня и мерцания. Духовная красота — это ослепительная красота лучезарной, светоносной личности. «Да, нет ничего прекраснее личности, которая в таинственной мгле внутреннего делания отстояла муть греховных тревог и, осветленная, дает увидеть в себе мерцающий, как драгоценный маргарит, образ Божий» [Там же: 225].

При этом уподобление души человека сосуду или чаше, являющейся одним из видов сосудов, обеспечивает евангельский подтекст, евангельские ассоциации:

³ Такой взгляд, по мнению П. А. Флоренского, неприемлем для рационализма: «личный характер личности — это живое единство ее само-созидающей деятельности, творческое выхождение из своей замкнутости... Но понятно, что *деятельность*, по самому существу ее, для рационализма непостижима, ибо деятельность есть *творчество*, т. е. прибавление к данности того, что еще *не есть* данность, и, следовательно, преодоление закона тождества» [Флоренский 1990: 80].

Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что очищаете внешность чаши и блюда, между тем, как внутри они полны хищения и неправды (Мф 23: 25)

Но Господь сказал ему: ныне вы, фарисеи, внешность чаши и блюда очищаете, а внутренность вапа исполнена хищения и лукавства (Лк 11: 39)

Но Господь сказал ему: иди, ибо он есть мой избранный сосуд, чтобы возвещать имя Мое перед народами и царями и сынами Израилевыми (Деян 9: 15)

Итак, кто будет чист от сего, тот будет сосудом в чести, освященным и благопотребным Владыке, годным на всякое доброе дело (2 Тим 2: 21)

Что же, если Бог, желая показать гнев и явить могущество Свое, с великим долготерпением щадил сосуды гнева, готовые к погибели, дабы вместе явить богатство славы Своей над сосудами милосердия, которые Он приготовил к славе (Рим 9: 22–23)

Мерцание огня в сосуде, о котором говорит поэт, это отблеск несотворенного света, фаворского света, божественную природу которого прославляет Григорий Палама. Ведь божественная энергия — это сам видимый образ божественной красоты, который благоворит человека и устаивает личного общения с Богом, самое вечное и бесконечное царство Божие, сам превосходящий ум недостижимый свет — свет, излучающий бессмертие, обоживающий тех, кто его созерцает.

Внутреннее свечение божественных образов имеет большое значение в православной иконописи. Вот что говорит по поводу этого свечения Иоанн Дамаскин: «Ныне узрено незримое человеческими очами; из тела земного светится сияние, тело смертное источает силу Божества». Аскетика, называемая святыми отцами «искусством из искусств» и «художеством из художеств», является деятельностью, направленной к тому, чтобы созерцать Духом Святым свет неизреченный.

По мнению П. А. Флоренского, свет есть условие выявления прекрасного во всем зримом: «Красота, как некое явление или выявление того, что делается объективным, существенно связана со светом, ибо все являемое является именно светом» [Флоренский 1990: 98]. Но, кроме того, свет прекрасен и в себе самом: «Свет уже и в чувственном созерцании есть преимущественно само по себе прекрасное, интуитивно прекрасное. Все прочее, — как-то звук, запах, теплота и т. д. — бывает прекрасно скорее чрез ритмическое расчленение; оно прекрасно не в собственном, интуи-

тивном смысле, а в смысле известной *интеллектуальной* удовлетворенности» [Там же].

Итак, ребенок с чистой, не запятнанной пока ничем душой источает Любовь, и эта эманация Любви наблюдателем-поэтом интерпретируется как Красота ее души. Таким образом, мы здесь наблюдаем ту же триаду П. А. Флоренского: врожденное детское понимание Истины, обусловленная погруженностью в эту Истину-Любовь к Господней твари и восприятие этой Любви-Истины третьим лицом как Красоты.

Употребление слова «красота» в Новом Завете

«Основание дано общее для всех, — безусловное обожение человеческого естества в лице Иисуса Христа, и никто не может положить другого основания. <...> В Себе Господь показал каждому из нас именно его самого, в его нетленной перво-образной красоте; как в чистом зеркале Господь показал каждому из нас святость его собственного непоруганного образа Божия» [Флоренский 1990: 230].

Итак, для православного мироощущения первообразная красота и святость — это явления одного уровня значимости. Однако само слово «красота» в смысле красоты духовной практически отсутствует, например, в русском синодальном переводе Нового Завета. А именно, согласно Полной симфонии к Библии, слово «красота» встречается в Новом Завете дважды — один раз для обозначения красоты телесной, вещной (Иак: 1–11) и один раз для обозначения красоты духовной (1 Пет 3: 3–4):

Восходит солнце, настает зной и зноем иссушает траву, цвет ее опадает, исчезает *красота* вида ее (Иак: 1–11)

Да будет украшением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде, но сокровенный сердца человек в нетленной *красоте* кроткого молчаливого духа, что драгоценно пред Богом (1 Пет 3: 3–4)

Отсутствие многочисленных примеров со словом «красота» для обозначения духовной красоты в Новом Завете, несмотря на большую значимость понятия «духовная красота», легко может быть объяснено, если привлечь триаду Флоренского Истина — Любовь (Добро) — Красота.

П. А Флоренский, как мы продемонстрировали в нашем исследовании, провозгласил, что понятия этой триады с метафизической точки зрения суть не три разных начала, а одно; что это одна и та же духовная жизнь, рассматриваемая под разными углами зрения. При этом для проявления этого триединства в ипостаси «Красота» необходим угол зрения наблюдателя, и именно этот угол зрения абсолютно не характерен для текстов Нового Завета, ибо эти тексты суть беседа Господа с верующим один на один, и слова Господа не подлежат наблюдению и оценке.

ЛИТЕРАТУРА

- Антоний Сурожский 1991 — *Антоний Сурожский*, митрополит. О подвиге любви // Митрополит *Антоний Сурожский*. Беседы о вере и Церкви. М., 1991.
- Полная симфония на канонические книги Священного писания. СПб., 1998.
- Степанов 1997 — *Степанов Ю.С.* Любовь // *Степанов Ю.С.* Словарь русской культуры. М., 1997.
- Флоренский 1990 — *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1–2.
- Хоружий 1990 — *Хоружий С.С.* О философии священника Павла Флоренского // *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 1990. Т. 1.

В. А. МАТВЕЕНКО

КРАСОТА МИРА

В ДРЕВНЕРУССКИХ РЕЛИГИОЗНЫХ КОНТЕКСТАХ

Ничто же не сътвори Бъ без лѣпоты,
но на потребленіе и лѣпоту.

Севериан Габальский

Внимание к красоте мира характерно для различных жанров древнерусской литературы. Современный исследователь говорит о постоянном присутствии этического и эстетического элементов в древнерусских произведениях и о значимости этих элементов в осмыслении бытия: «Понимание нравственности и красоты в средневековый период тяготело к дуальному решению: либо абсолютное добро и красота, либо их антипод — абсолютное зло, которому соответствует безобразия»¹.

Задача настоящей заметки — сопоставить конкретный древнерусский материал с известными эстетическими идеями христианского средневековья. Анализ категории красоты проведен на материале двух ранних переводных произведений — Шестоднева Иоанна Экзарха болгарского (далее ШИЭ) и Жития Андрея Юродивого (далее ЖАЮ). ШИЭ — славянский перевод-компиляция из Василия Великого, Феодорита Киррского, Севериана Габальского². Памятник создан в Болгарии в кон. IX — нач. X в., рано и широко распространился на всем культурном пространстве славян, прежде всего на Руси, и в этом смысле он является древнерусским³. ЖАЮ — византийское произведение, переведенное, скорее всего, на Руси в XI — нач. XII в.⁴

Шестоднев, как особенный жанр средневековой христианской литературы, содержит толкование на начало книги Бытия под

¹ Мильков В. В. Осмысление истории в Древней Руси. СПб., 2000. С. 21.

² Памятник опубликован в прекрасном издании, с глубоким философско-богословским исследованием и комментарием Г. С. Баранковой и В. В. Милькова (СПб., 2001). Отмечены, но мало прокомментированы места, касающиеся этической и эстетической составляющей болгарского Шестоднева.

³ Это было единое культурное пространство, с единым наднациональным церковнославянским языком, общим для всех южных и восточных литератур фондом памятников и единой литературной судьбой, единым литературным развитием (*Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X–XVIII вв. Эпохи и стили. Л., 1973. С. 24).

⁴ Молдован А. М. Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. М., 2000.

знаком евангельской истины «через видимое познается невидимое». На Руси рано стали известны переводы Шестодневов Василия Великого и Иоанна Златоуста, но в них нет концентрации темы красоты. Иоанн Экзарх построил свою компиляцию на таких Шестодневах, в которых на каждом шагу выражается восторг перед красотой творения⁵. Идея их: «Если видимое так прекрасно, то насколько более прекрасно невидимое», отсюда восхваление Творца. Постижение красоты творения ведет к познанию Бога. В ШИЭ эстетический момент творения выдвинут на первый план. Эстетизация творения принадлежит не только источникам компиляции — Василию Великому, Севериану Габальскому⁶, но и самому Иоанну Экзарху. ЖАЮ наполнено лексикой красоты и пронизано чувством восторга перед нею в части видения рая, а также там, где говорится о красоте небесных чинов, святых. Следует помнить, что оба произведения принадлежат к книжной культуре, которая имеет ряд отличий от других пластов культуры русского средневековья.

В Прологе ШИЭ дан ступок идеи и уже видна гносеологическая функция красоты видимого мира. Прекрасно все созданное Богом и прекрасно оно потому, что создано Богом.

Толкование каждого дня творения в ШИЭ строится на традиционном композиционном стержне: цитата из Книги Бытия о творении каждого дня, оценка Богом созданного Им, удовлетворение созданным («и увидел Бог, что это добро»). Характерной чертой композиции ШИЭ являются повторы.

Жанровая форма Шестоднева — хвалебный гимн Творцу. В ШИЭ красота живой природы видна по детальной наглядности естественно-научных описаний. Элементы мироздания отобраны и составлены так, что уже само их упоминание производит впечатление красоты.

Согласно тематическому кругу выбранных памятников, предметы, обладающие красотой, — природа как творение Бога, постигаемый через нее Творец, рай как земное устройство, небесные

⁵ Не все Шестодневы насыщены лексикой и идеями красоты творения. Например, у Исаака Сирина на первом плане не восторг перед красотой творения, а слезы и жалость: «Возгорание сердца у человека о всем творении, о людях, о птицах, о животных, о демонах и о всякой твари. При воспоминании о них и при воззрении на них очи у человека источают слезы от великой и сильной жалости, объемлющей сердце» (цит. по: Лосский Н. О. Очерк мистического богословия восточной церкви. М., 1991. С. 84).

⁶ Кюн. IV в. — 415–430 гг., епископ города Габалы в Сирии, проповедник (PG 56. Col. 429–430). Славянский перевод его Бесед на Шестоднев выполнен в Болгарии в XIV в., русские списки XV в.

чины, святые⁷. Эстетическая оценка дается порядку творения⁸. О первой фразе Книги Бытия сказано: какъ ти єс чингъ изрѣ^а и добръ (с. 312, 661)⁹ «как эта последовательность прекрасна и красива». Восторг вызывает само имя Бога: это изрядная доброта, драгоценное имя (с. 313, 662). В конце концов все создано Словом Бога, Слово это в ШИЭ названо прекрасным (с. 389, 701). Эстетически оцениваются высказывания святых отцов: многие из святых отцов рассказывали о деле творения умно, добръ (красиво) и славно (с. 310, 660).

Воспринимать красоту может только тот, кто видит в творении Творца (с. 331, 671), — это важное положение богословия не повторяется в ШИЭ настоятельно. Шестодневны обращения к просвещенной публике, умеющей видеть в творении Творца.

Отношение к красоте. Красоту не хвалят, ею восторгаются, перед ней трепещут. Она имеет чувственную природу: ей радуются. От красоты дух устремляется вверх: возносится, восторгается, восхищается. Восторг выражается в тексте обоих памятников с помощью клише: не можем изглаголати; невозможно выразить словами (с. 332, 779); не можем насытиться; глядя на небо день и ночь, дивимся; теряю ум, восхищаясь. Ангелы восхищались, трепетали. Есть спокойные оценки: зрелище дивно, чудно, ужасно. Есть назидательные высказывания (в связи с красотой): познай в малом великое, считай это постоянным чудом и возрастай в любви к Богу; хочу, чтобы в тебе утвердилось чувство удивления этим творением.

В каждый день творения Бог выражает эстетическое удовлетворение Своим творением: И увидел Бог, что это добро (Быт 1: 4). Чуткий к богословию автор стремится снять противоречие между чувственной природой красоты и надчувственностью Бога, объясняя слова Бога тем, что они сказаны для людей:

Бог, еще не создав света, знал, како добръ єс, но чтобы мы не просто удивлялись (да са не чюдимъ просто како добръ єс и дивимся спянию єго), но думали: если этот свет добръ создан творцом, то как несравненна доброта творца. Он сказал это для нас (с. 333, 672).

«И увидел Бог, что это добръ» (Быт 1: 10). Не для Божьих очей дается красота (красоу) созданного Им, потому что восприятие добраго

⁷ Акцент на красоте небесной и церковной иерархии сделан Дионисием Арепагитом, но на славянский язык он был переведен позже и принадлежит уже к другому периоду древнерусской культуры.

⁸ На это обратил внимание В. В. Мильков: ШИЭ. С. 836.

⁹ При цитировании указывается пара страниц (славянский текст и русский перевод) по изданию ШИЭ Г. С. Баранковой и В. В. Милькова. Для простоты материал приводится в основном в русском переводе.

(красивого) у Него не такое, как у нас. Но добро (красота) для него то, что создано добротымъ (прекрасным) и искусным словом и направлено к конечной благопотребной (добро требованиѣ) цели (с. 389, 701).

Впрочем, риторика перекрывает логику: не очнма бо видить доброты тварныа творецъ но не нзъгланнож премоудростьж (с. 418, 716) и далее: могъ ли ... добротъ видѣти морскоуж такоже ... око бжъе знать его добротоу (с. 420, 717).

В толкованиях ШИЭ подчеркивается единство видимого и духовного¹⁰. Единство хорошо видно в сравнении с Иоанном Златоустом, который умеряет восторг перед видимой красотой постоянным напоминанием о духовном¹¹.

Высшая эстетическая оценка синтаксически выражается открыто, в предложениях восклицательно-вопросительной структуры:

Как можем мы выразить или описать добротъ свѣтовныъж (красоту света)? (с. 331, 671).

Но могу ли я в действительности познать всю добротъ морскоуж или рассказать о ней в той мере, как око Божье знает его добротоу (с. 420, 717).

Она передается опосредованно, в сложной конструкции, где сначала перечисляются реалии, обладающие первозданной, общечеловеческой красотой (голубое небо, птицы, цветы, звезды), или очевидно красивые вещи (храм, княжеский дом, драгоценные камни), потом следует заключение с обобщением, в котором наконец изображенное названо красотой, так что эстетическая оценка переносится на предыдущее задним числом. Например, после перечня взрослых деревьев и кустарников упоминаются розы:

в одно мгновение розы, мирты, лавры вышли из земли. Тогда цветущая роза была без шипов, впоследствии к добротѣ цветовнии присоединены были терния, чтобы воспринимающие эту красотъ, чувствовали бы и печаль, вспоминая грех, за который выросли терния.

Или дается развернутая картина княжеского дворца (камни, резное дерево, жемчуг и проч.). Смерд, увидевший эту картину, не может словами описать ее: Своими глазами нужно видеть тои красотѣ (с. 566, 785).

¹⁰ Оба пояснения гносеологически представляются слабыми, но предметом настоящей работы является только лексика и ее смысловое наполнение.

¹¹ «Какое было бы безумие, увлекаясь красотой твари, останавливаться на них и не поднимать умственного взора к творцу» (Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустаго архиепископа Константинопольскаго избранные творения. Беседы на книгу бытия. Т. 1. Изд. отдел Моск. патриархии. По изд.: С.-Петербург 1898. С. 47).

К пониманию мира красоты, изображенного в ШИЭ, можно приблизиться через сравнения и метафоры. Красота природы в Шестодневах уподобляется безусловно красивым вещам: свету, цветам, царской порфире (Златоуст сравнивает с нею небо), золоту, церкви. Солнце, например, акы светлое око. Сотворение света сравнивается с золотом: как если бы кто-нибудь расплавил кусок золота и раздробил его на золотые монеты, так же и Бог создал это золотое украшение-оугварь (с. 486, 749). Из Василия Великого: Творец украсил небо звездами, как цветами (с. 464, 738) — троп традиционно библейский. Ср.: «Праведник цветет, как финик, возвышается, подобно кедру из Ливана. Насажденные в доме Господнем, они цветут во дворах Бога нашего» (Пс 91: 13–14).

Когда Бог украшает безвидную и пустую землю, наполняет ее творением, то это не метафора: украшает — значит наполняет красивым: сушу Он украсил цветами, небо звездами, реки животными. В переносе на духовный мир, незримые сущности украшение стало обычной метафорой. Иоанн Златоуст в своем Шестодневе учит украшаться правдою догматов и строгостью жизни¹². Душа не должна быть нагою от добрых дел — милостыни и щедрости к бедным¹³. Но одеть душу добром — еще не все: чтобы не только дать душе одеяние, но и украсить ее, нужно к милосердию присоединить молитву и исповедание грехов. В сравнении с Василием Великим Златоуст более резко подчеркивает необходимость устремления к Богу, порицает излишества внешнего вида, особенно стремление женщин украшать себя одеждами, стыдит таких женщин, призывает отдать драгоценности и тем приобрести украшение душе. В ШИЭ таких резкостей нет.

Лексика красоты

Положительная эстетическая оценка падает на лексемы сущ. красота, аѣпота, доброта, оугварь, сладость, строн и однокоренные прилагательные и глаголы. В этом ряду только самое главное обозначение красоты имеет неясную этимологию. Фасмер¹⁴ сближает слав. *красота* с др.-исл. *hrosa hrodr* 'хвалиться', *hros* 'слава'. Так это или нет, но в звуковом составе слова преобладает внешнее, доступное глазу. Интересно использование этой лексемы для пе-

¹² Там же. С. 107.

¹³ Там же. С. 199.

¹⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т. 2. С. 367.

ревода греч. *τερπνότης, térpw* 'радость, радовать, услаждать': в словаре Срезневского¹⁵ приведены доказательные контексты из Изб. Святослава 1073 г. и из пер. Григория Назианзина, так что значение 'радоваться' для *красоватиса* удостоверяется не только греческим соответствием, но и контекстом.

Лексемы *доброта, добръ* связаны и с эстетической и с этической оценкой¹⁶, которые не всегда можно разграничить. Книжник, восторгающийся мирозданием, дает ему эстетическую оценку. Как атрибут Бога, в контексте ШИЭ, *доброта* = красота: в образе человека познается *доброта* Того, Кому он принадлежит (с. 569, 787). Но каким видит Свое творение Бог — красивым внешне или расплывчато добрым-хорошим, как обычно переводится на современный язык начало книги Бытия? Из пояснения Иоанна Экзарха следует, что Бог в Своем творении оценивает внешнюю красоту. См., например, вышеприведенную цитату о красоте света (ШИЭ, с. 333, 672), где *доброта* 'красота' — внешнее впечатление, освещенное знанием Бога. В исторических словарях лексема *доброта* имеет оба значения: 'привлекательная наружность, красота' и 'внутреннее совершенство, добродетель, величие, слава'. В словаре Дьяченко¹⁷: *добротворение* — 'первозданная красота'; глагол *добрѣю* значит 'делаюсь прекрасным внешне', в чем убеждает контекст Песни Песней (4: 10): что *оудобрѣста сєсца твоа сєстро моа невѣсто* (по Острожской библии) = How delightful is your love...

Эстетическую оценку несут близкие к красоте лексемы *оутварь, оутварю*. По словарю Дьяченко, *оутварю* 'подкрашиваю' (= *στίβιζομαι*), *оутварю* 'привожу в порядок'; *оутварение* 'украшение, убранство'; *оутварь* (= *κόσμος*) 'прибор, наряд, украшение'. В Старославянском Словаре¹⁸ *оутварь* — 'украшение' и 'мироздание'; *оутварати* — 'украшать, устраивать'. Равноправие обоих значений подтверждается вариантами в параллельных местах старославянских евангелий: *оутварак/краситѣ* (СтСл: 751). Таким образом, можно считать, что лексема *оутварь* впитала в себя нераздельность античного представления о порядке и красоте, соединенных в греч. слове, и кроме того отразила христианскую идею сотворения мира-красоты Богом. Мас-

¹⁵ Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. М., 2003. Т. 1. Кол. 1315–1316.

¹⁶ Обе оценки совпадают в одном слове в целом ряде языков. Плохо (для анализа), что они совпадают в греч. слове.

¹⁷ Полный церковно-славянский словарь / Сост. свящ. магистр Григорий Дьяченко. М., 1998.

¹⁸ Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М., 1999 (далее СтСл).

совые контексты из ШИЭ хорошо иллюстрируют сочетание этих значений. Вот один из них (отягченный сложным логическим узором):

Бог, будучи благодатен и очень добр, все звезды создал добрыми и благодатными, в этом убеждает нас их расположение, движение и устройство, поскольку они сохраняют повеление и оутворяють (= украшают) небо и освещают землю (с. 450, 732).

Основа *λεπτοτα* служит переводным эквивалентом для *καλός* (красота телесная и духовная) и *κόσμος* (красота). Этимологически сближается с *лепить* (по Фасмеру). *Λεπτοτα* является синонимом к *красота* и приписывается Богу в евангелиях (СтСл: 733), широко употребляется в ЖАЮ. Такова тема: Андрей видел Сына воочию, сидящего одесную Отца, поэтому он видел его во внешней *λεποτѣ* и *красотѣ* (ЖАЮ, с. 1014). В ШИЭ такие контексты отсутствуют.

Основа *σладкин*, *сладость* использовалась для обозначения общей приятности предмета (так по СтСл) и употреблялась в синонимическом ряду с *красота*. В ШИЭ — в применении к предметам природы и в Творцу:

та мѣста видѣ... *сладкаа*, и *славнаа* и *светлаа*... *радоуѣса* въ *краснѣхъ* тѣхъ мѣстѣхъ (с. 576, 790). Сладко море, так как содержит острова, которым оно *красотѣ* творя и твердя собою. *Сладкин бес приклада* Творецъ = 'несравнимый по красоте Творец'.

Значение слова, построенного на вкусовом ощущении, перенесено на более высокие ощущения; *сладость* стала *красотой* и в этом значении применяется к умопостигаемому предмету. Высокий смысл в этой основе в современном языке не ощущается.

Прил. *чюднь* (*θαυμάσιος*) в качестве эпитета к звездам как бы заменяет определение *красивый*. Верно ли такое прочтение, в общем равное современному *чудный*, *чудесный*? В СтСл равенство прекрасному для *чюднь* не отмечено. По контексту ШИЭ это сближение довольно естественно. В ЖАЮ *чюднь* употребляется как эпитет к красоте, как усиление красоты: Кто может исповѣдати *страннаа* и *дивнаа* и *всечюднаа* *добротѣ* *видимѣхъ* тамо. *вси же краснѣи тѣ* *сдѣ* (ЖАЮ, с. 826).

Смысловые связи лексики красоты

Средневековое представление о красоте можно понять лучше, если присмотреться к тому, как сочетаются лексемы, имеющие значение красоты, с их контекстными партнерами. Для средне-

вековых славянских текстов методику контекстного анализа не так легко применить хотя бы из-за того, что внешняя синонимия (последовательности с союзами и) вуалирует смысловые зависимости. Здесь следует помнить об идейной и художественной функции синонимии. В древнерусской литературе XIV в. Д. С. Лихачев отмечает эффект синонимических рядов: внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а то самое общее, что есть между ними¹⁹. Это не сумма, а пересечение. Очевидно, эффект пересечения характерен и для более раннего славянского средневековья, будучи воспринят из византийского стиля. Именно такое впечатление создается от стиля ШИЭ.

Соотношение красота — свѣтъ. Свет — категория, наиболее ценящаяся в самых различных культурах, в том числе в дохристианской русской культуре. Свет — важнейшая категория средневековой христианской гносеологии, онтологии и эстетики²⁰. Согласно христианской эстетике, образы бытия реального мира сияют — потому что они произошли от невидимого, причастны к миру духовных ценностей. Мир красив — потому что освещен светом Бога. Свет является одним из именовании Христа (Ин 8: 12, Ин 1: 9). В христианстве свет градуируется, получает тончайшую детализацию²¹. Благодаря встрече линий красоты и света свет и светлость стали в Древней Руси необходимым условием отнесения объекта к миру идеалов. Большое место в выработке этого идеала принадлежит ШИЭ.

В ШИЭ красота мира, как и положено, сияет и блистает:

Красоты этого мира просияли: доворотамъ ... проснати. просія тѣ авіе красота веснсмѣннѣхъ всѣхъ цвѣтовѣхъ (с. 402, 708).

Свет — проявление красоты, ее признак: естество света такое спокойное и всем приятное (драгъ), радостное и полезное (оусгбъшно). Как можем мы изглаголати или сказати добротѣ световннѣхъ? (с. 331, 671). Свет прекрасен: Тварь ѿ добръ створнаѣ (с. 333, 672).

¹⁹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 107 и др. места.

²⁰ Дантов «Рай» являет собой совершенный образец эстетического восприятия света, что обусловлено двумя факторами: 1) средневековый человек представляет божественное в категориях света и делает свет изначальной метафорой духовной реальности; 2) опора на целый конгломерат патристическо-схоластических реминисценций (по: Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб., 2003. С. 64).

²¹ Комментатор ШИЭ пишет: здесь выстраивается иерархия ступеней света как носителя и почти синонима прекрасного: 1) красота Творца, который сам есть свет; 2) «первоначальный свет» без образа и формы; 3) свет прекрасных светил (шарообразны, наполнены светом); 4) украшение бездушных вещей.

Лексемы *свет* и *красота* сочетаются как равноправные, соединяются союзом *и*. Сам Творец есть «неизмеримый свет и недоступная мысли красота»²². Свет освещает и украшает все создание: *єже все създанне освѣщаеть и оукрашаеть*. Свет сам содержит в себе *добротѹ* и *лѣпотѹ* и *свѣтельство*.

Свет «изображает» красоту как свойство Творца подобно живописному изображению — прекрасному, но менее прекрасному, чем оригинал.

У Иоанна Экзарха свет тварного мира прекрасен, назначение света — возносить мысли человека к творцу, переживать Его величие.

Свет придает всему красивый и сладкий вид. Первое слово Бога (Да будет свет (Быт 1: 3)) создало естество света, погубило тьму, осветило всю Вселенную (всемоу напрасно лица сладька створи и красна. И Эфир становится слажни, принимая свет. Все это Бог создал на сласть и восхваление. Не может представить человеческий ум, коль є красно естество света (с. 342, 677)).

К зрительному восприятию прекрасного относятся производные света — цвет, многоцветье, пестрота. Цветовая лексика, в соответствии с тематикой и сюжетом, характерна и для ШИЭ, и для ЖАЮ. Она преобладает в ЖАЮ в связи с темой рая. Герой восходит по ступеням рая и все более восторгается красотой. Характерные контексты:

Сад был там, всегда со цвѣтомъ, вьсоцѣ вѣрхы своимн оукрашенѣ. Ветви прекрасные. Инѣмъ же инака лѣпота (ЖАЮ, с. 791–800). Цветут беспрестанно и не увядают, плоды различными повелѣно краситиса (с. 803). Все не похоже на земное. Пенье птиц сладкое и красное. Цветы красны и вельми пестры. Так и доброта птенцов. Пакты же перваго птенца красота оужасает ми сердце (с. 818); лѣпота древа (с. 859); лѣпота невидимого духа (с. 898); ум вошел в неизверенную зарю этой лѣпотты (с. 913); красные и дивные птицы, деревья от ветра начали колебаться доброю тихостью (с. 870); єсмь видилъ добры воня и прочихъ лѣпотоу (с. 897); гласъ красенъ творахоу ум вошел в зарю древныа оноа лѣпотты (с. 910–913); крестъ великъ красенъ и страшень взоромъ; поле все красно и светло (с. 1052); видиши ли радость, видиши ли лѣпотѹ (с. 1088).

При таком зримом и вполне земном изображении рая в житии звучит тема соотношения красоты земной и небесной; в раю они

²² В христианскую традицию представление о Боге как о Свете вошло из более древних религий (семитский бог Ваал, древнеегипетский Ра, далее — Платон, Дионисий Ареопагит (по: Эко У. С. 65)).

оказались в одной точке, и герой все время задается вопросом: в теле он или вне тела?

Красота и устроенность, порядок. Достаточно близко идею порядка вселенной передают глаголы и отглагольные формы основы *строи*, выступающие в синонимии с формами от *оукрашати*. Обе лексемы выступают как предикаты, описывающие состояние земли до творения, и являются заместителем библейского исходного *пуста*²³: *земля же баше реч невидима и не оукрашена* (с. 336, 674). Синонимия *оукрашена* — *оустроена* хорошо доказывается последующими контекстами. Фраза повторяется, два раза на месте *не оукрашена* употреблено *неоустроена*: *невидима и неустроена*, потому что вода плавала по ней. *Устроение* земли наступит тогда, когда она будет иметь свою *оутварь* и одеяние: на нивах хлеба, сады расцветут, склоны гор украсятся (*оутворена*) дубравами; *земля баше невидима и не оукрашена* (с. 397, 706). При повторе прибавлен синоним, поддерживающий сему красоты: *земля баше невидима и неоукрашена и неоустроена* (с. 398, 706). Замена пустоты на неукрашенность произведена по типу логического вывода: *пуста* > не украшена творением Бога. Основа *строи* (с отрицанием) для обозначения (отсутствия) порядка, синонимичного красоте, употреблено в ШИЭ только здесь²⁴.

Исходя из наблюдения Д. С. Лихачева об особом характере синонимии в древнерусских текстах, предполагаем наличие общей семы у слов *красота* и *чинъ* (порядок): *не могу достонитъ тол доброты и чина сказати* (с. 566, 785).

Лексемы *красота/оутварь* заменяются в параллельных синтаксических конструкциях, что говорит о сближении этих слов по смыслу.

Земля была *оукрашена* тотчас различными цветами. А вслед за тем *оутворено* было и небо великими светилами и всех звезд добротами. И по порядку потом были созданы животные (с. 506, 757).

После создания обоих небесных светильников и воды наполняются животными, чтобы *тѣмь са оутварити*. Земля же получила *оукрашение* от произросшего на ней. Небо же получило звездные цветы и, как парой близнецов-глаз, стало *оукрашено* парой светильников. Потребовалось и водам получить свою *красоту* (с. 512, 760).

²³ В евр. Библии, у Василия Великого, в синод. пер. *пуста*, в англ. *empty*.

²⁴ А. М. Камчатнов искусно сближает в некоторых евангельских контекстах значение этой лексемы с благом — (духовной) пользой (*Камчатнов А. М. Лингвистическая герменевтика*. М., 1995. С. 117). Истина (о смысловом наполнении лексемы *строи*) где-то рядом.

Украсилось небо (= оутворено єсть), увенчалась земля плодами, разделены были воды, проросли травы, появились бессловесные животные, наполнилась Вселенная и оукрашенъ гысть домъ (с. 626, 812).

Красота — совершенство (сѣверенне). В синонимическом ряду с красотой выступает совершенство: на пятый день земля украсилась, приняла украшение, небо получило звездные цветы, воды получили украшение и т. д. Земля прошла все формы развития и довела растения от прозябания до сѣверенне (с. 507, 760).

Красота как гармония (смѣренне) в ШИЭ — эхо античного представления, далее развитого св. Августином. Интересно, что в ШИЭ гармония как необходимое условие красоты рассматривается на примере тела, создаваемого Богом, и сравнивается с гармонией скульптуры. В этом можно усмотреть приятие внешней, телесной красоты.

Взятые поодиночке создаваемые Богом части могут показаться некрасивыми (не оваклатса доврє). Но если сложить их вместе, то они приходят к гармонии (смѣренне). Бог все создавал по частям и достиг совершенства. Рука сама по себе, око само по себе и каждый член тела, статуи, взятый поодиночке, на поверхностный взгляд может показаться некрасивым. Но если кто-нибудь поставит их на свои места, то их разумная соразмерность (смѣренина разѣмнаго) станет ясной и невежде. А художник и прежде сложения знает доврє (красоту) каждой части и хвалит ее отдельно, поскольку обращает свои мысли к конечной цели (с. 389, 701).

Итак, смѣренне — условие красоты человеческого тела и его имитации в искусстве. В толкованиях на другие дни творения мира о гармонии (пропорциональности) не говорится. Соразмерность рассматривается в аспекте нужности для человека, а через нужность — и с красотой; Бог наш ничего не создал избыточествующего сверх потребности, так и недостаточествующего в чем-либо нужном.

Красота и польза. Христианская литература назидательна, любая тема в толковании средневекового книжника поучает и научает любви к Богу, и в этом состоит главная польза красоты в христианстве. Однако понятия красоты, пользы, блага, любви выступают в сложных переплетениях, иерархия ценностей не установлена до конца. У. Эко, специалист по эстетике (западного) средневековья вынужден признать, что у тогдашнего человека отсутствовало стремление к расчленению этих понятий²⁵. ШИЭ, не будучи

²⁵ Эко У. С. 26.

теоретическим трудом, интересен тем, что в его тексте как бы между делом пробиваются разные аспекты темы «красота — польза». Попытаемся увидеть некоторые из этих аспектов.

Цель Божьего творения — красота и польза (сочинительная конструкция):

Бог, будучи благодатен и очень добр, все звезды создал добрыми и благодатными, в этом убеждает нас их расположение, движение и устройство, поскольку они сохраняют повеление и украшают (с^утворяю^т) небо и освещают землю (с. 450, 732).

Зачем Бог предварил то, что всем людям впоследствии предстоит убедиться в красоте (такое добро) творения, назвав словом «доброе»? Чтобы все убедились, что добро и на пользу было отделение вод. Воды не давали произрасти всему тому, что служит для пищи и красоты. Просияло красотю множество цветов, и трав, и лугов... и все это было на пользу человеку (с. 402, 708). Когда произошло множество трав, тут же земля родила различную красоту цветов на лугах и еще есть по нивам красота и каждое для своих нужд. Все это на пользу человеку, на похвалу Богу и прославление (с. 404, 709).

Итак, красота и полезность равноправны. Всякое творение и красиво и полезно. Но это было бы слишком просто. Логика равноправия нарушается (или уточняется) утверждениями о причинной зависимости: Божье творение красиво по причине целесообразности и пользы.

Море добро для Бога, потому что имеет влагу, вытекающую из глубины. Добро, потому что оно принимает в себя все реки, не выходя при этом из своих границ. Добро, потому что является источником воздушных вод. Добро — море для Бога и по иной причине, поскольку содержит острова, которым оно красот^ю творя и тверда собою; к тому же земли отстоящие соединяет, беспрепятственно перенося гребцов. И купцам оно богатство приносит... (с. 420, 717). Горные вершины поросли деревьями, берега рек вечносленными сад^ы с^украшена — одно на пищу людям, другое скоту и для излечения (с. 433, 723).

Красота и польза как ценности сопоставляются, польза ставится выше красоты, равноположенности нет:

Если ты когда-нибудь в ясную ночь, смотря на небо, видел израд^нныа ты доброты зв^зздн^ныа) и в уме представил себе Творца, который, акты цв^зт^омь добрымь зв^зздами т^тбми с^утворилъ н^бо, и размышлял о том, почему во всем видимом том больше созданного на потребу, чем для красоты (паче красот^ы)... (с. 464, 738).

Важнейшая христианская максима, приведенная в эпитафии настоящей статьи, в тексте ШИЭ разъясняется так, что проступает необычное для общей идеи Шестоднева понимание красоты и пользы:

Например, глаза имеют два назначения: на потребу и на лѣпоту. Они зрят и украшают (светло творят) лицо и смотрят на все. Ухо имеет назначение — придавать вид человеку, как бы обрамляет его. Так же и нос имеет обоняние на пользу, но у него в сравнении с другими животными он образует как бы разделяющую стенку и наконец-ваеъ лѣпотоу. Так и небо и землю создал Бог на лѣпотоу, на оутварь, на потребу (с. 634, 816). И чтобы не показывать тебе много примеров красоты (добрѣкрасно), расскажу тебе об одном. Бог дал человеку, мужскому полу, съсоцноу красоту. Моужоу съсьць почто. и добро крашенна цѣща (= 'ради, для', из иллир.) = для красоты и украшения. Как в здании одно бывает на потребу, ово же лѣпоты ради, так и Бог оукраси человека, а другое на потребу.

В приведенном пояснении можно видеть переход к нигде более не отмеченному разделению красоты и пользы, шаг к идее «бесполезной» красоты, выход за пределы средневековых представлений.

Синонимия доброта — лѣпота. Как можем мы изглаголати или сказати доброту свѣтовну? Свет сам содержит в себе доброту и лѣпоту и свѣтѣльство (с. 331, 671).

Красота и доброта приравниваются в сочетаниях *утвори красотами, удобрил добротами, украсил добротою*: Бог украсил (оутвори) это видимое творение (оутварь) всеми красотами: первое небо — солнцем, луной и звездами. Все оудобри различными добротами. Нам же подобает, думая о Творце и о прекрасном этом творении, восхищаться всем (с. 390, 703). После перечисления растений: и все это добротою украсило землю (с. 410, 712). Земля наполнилась и обросла плодами и произвела живых существ... Небо было оудобрено, земля оукрашена испещрена (с. 546, 776).

К синонимическому ряду красота — доброта присоединяется лѣпота: Тут же сразу земля родила... различную красоту цветов на лугах и еще лѣпота на нивах (с. 404, 709). В этом пассаже о зелени три лексемы красота, одна лѣпота. ЖАЮ: видишь же его воию и члчу лѣпотоу и красотоу (с. 1014).

Чтобы никто не думал, что оно (дерево познания) было лѣпле всех других деревьев, (Моисей) засвидетельствовал доброту всех других деревьев. Он сказал, что все они добро лицемъ и зѣло добро (с. 642, 820).

Синонимия доброты — сладость. Сближение видно в конструкции «обобщение — детализация»:

Не очами видит доброты созданного Творец, но с неизреченной премудростью наблюдает все происходящее. Сладок вид сверкающего на солнце моря, когда оно совершенно спокойно, сладко и тогда, когда под кротким дуновением ветра колеблется его поверхность и, как будто пурпурными волнами играя, припадает оно к земле-соседке и, как бы обнимая ее нежными руками, целует. Но не нужно думать, будто из Священного писания следует, что только Богу море представляется добро и сладко, но доброты согласно Писанию, Он предназначил всему созданному (с. 418, 716).

Синонимия краснѣ — сладкѣ видна в конструкции повтора: что ми краснѣе, что ми сладчанши бѣголющемь... (с. 301, 655); всемоу напрасно лица сладка створи и красна (с. 342, 677). Человек на молитве возводит глаза вверх и видит эти места сладкаа, славные и светлые, радуется, хвалит бога в красныхъ этих местах (с. 576, 790).

* * *

Итак, в высоких богословских контекстах раннего славянско-средневековья понятие красоты относится к творению и Творцу, уравнивается с божественным светом, связывается с Божьей Премудростью, целесообразностью, гармонией Божьего мира, служит мостом на пути к Богу.

Церковнославянская и древнерусская лексика поля красоты отличается от современной; в богатых синонимических рядах близкими по значению выступают лексемы *доброта*, *красота*, *лепота*, *сладость*, *утварь*. Из них только производные корня *крас-* (с неясным истоком) пришли в современный язык со значением высшей чувственно-эстетической оценки, остальные лексемы покинули поле красоты. В значении, близком красоте, не встретились лексемы *ладный*, *хороший*.

Представление о красоте, отраженное в средневековых богословских произведениях, в новое время сохраняется в православном богословии. Н. О. Лосский считает красоту абсолютной ценностью, входящей в понятие абсолютного добра: «соучастие в Божественном добре в форме собственного творчества имеет форму абсолютных ценностей — любви, красоты, нравственного добра, истины. Подлинное добро заключается в том, чтобы творить абсолютные ценности любви, красоты, истины, полноты жиз-

ни»²⁶. «Красота — абсолютная ценность, аспект абсолютного совершенства, существует в сочетании с истиной, свободой, нравственным добром»²⁷, при этом соотношение между высшими ценностями автором не уточняется.

Причастность красоты к высшим духовным ценностям несет русская классическая литература. Положительные иллюстрации очевидны («Но мрамор сей ведь Бог!», «И счастье я могу постигнуть на земле, И в небесах я вижу Бога» и т. п.). Интересны образы, утверждающие эту связь «от противного», а также возникающие «вопреки». Неотделимость эстетической оценки от нравственной художественная литература показывает через поведение человека: где добро, там и красота, где зло, там нет и красоты. В «Преступлении и наказании» красота (поведения) не упоминается, но сигнал «где зло, там нет красоты» Раскольников получает. Образ красоты «вопреки» замыслу автора находим у Л. Толстого. Идеал человека по Л. Толстому, как хорошо известно, должен удовлетворять требованиям доброты, простоты и правды. Кредо Толстого, в соответствии с его стилем, повторяется в «Войне и мире» многократно. Но интересно, что пару раз в триаду духовных ценностей как бы нечаянно вклинивается и красота: «И не на один только этот час и день были помрачены ум и совесть этого человека... но и никогда, до конца жизни своей, не мог понимать он ни добра, ни красоты, ни истины, ни значения своих поступков, которые были слишком противоположны добру и правде, слишком далеки от всего человеческого, чтобы он мог понимать их значение» («Война и мир». Т. 3, ч. 2, гл. XXXVIII).

²⁶ Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. М., 1991. С. 57.

²⁷ Там же. С. 236.

В. И. ПОСТОВАЛОВА

ИСТИНА, ДОБРО И КРАСОТА В УЧЕНИИ О БОЖЕСТВЕННЫХ ИМЕНАХ ДИОНИСИЯ АРЕОПАГИТА

Губы в сверкающий ум погрузив, начертанные Богом,
Ты превозносишь священных имен красоту, и по смерти
Живопремудрую речью поя богогласные гимны.

Дионисий Ареопагит. «О божественных именах»

Истина, Добро и Красота — высшие универсальные ценности, концепты и категории духовной культуры, содержательная интерпретация которых имеет свою специфику в разных типах культуры, неразрывно связанную с особенностями мирозерцания соответствующей культуры.

В настоящей работе¹ будет рассмотрено учение об истине, добре и красоте в учении христианского мыслителя-неоплатоника V–VI вв., таинственного автора «Ареопагитского корпуса», известного под именем Дионисия Ареопагита. В современных работах автора «Ареопагитик», которого восточно-христианская традиция ставит «в один ряд с великими Отцами Церкви» [Иларион 2002: 118], именуют Псевдо-Дионисием (Ареопагитом) [Лосев 1978: 23, 29], неизвестным автором «Ареопагитик», мнимым Дионисием или же Дионисием Псевдо-Ареопагитом. В данной работе мы, вслед за последним переводчиком «Ареопагитик» с греческого языка на русский Г. М. Прохоровым, будем называть их автора Дионисием Ареопагитом, как он и именовался вплоть до XV в., когда подлинность авторства «Ареопагитик» не была окончательно подвергнута сомнению.

С VII в. «Ареопагитики» издаются вместе с толкованиями (схolia, комментариями) к ним, составленными преп. Максимом Исповедником [Максим Исповедник 1995; 1997; 2001]. Хотя авторство этих толкований нередко ставится под сомнение отдельными историками Церкви, мы при ссылке на эти комментарии в нашей работе, вслед за последним изданием «Ареопагитик» на русском языке [Дионисий 1995; 1997; 2001], где содержатся эти толкования, также будем приводить эти толкования под именем преп. Максима Исповедника.

В работе имеется три части. Первая часть касается общей характеристики учения Дионисия Ареопагита о Божественных име-

¹ В работе сохраняются орфографические варианты цитируемых источников. Курсив в статье принадлежит автору статьи.

нах, а также специфики средневекового типа миропонимания в сравнении с античным и новоевропейским. Вторая часть посвящается аналитическому описанию учения Дионисия Ареопагита об истине, добре и красоте в контексте антично-средневековой и новоевропейской мысли. В третьей части рассматривается вопрос о принципах изучения триединства истины, добра и красоты в истории европейской духовной культуры и, в частности, о правомерности использования аксиологических категорий эстетической оценки и эстетической ценности применительно к антично-средневековой мысли в сравнении с новоевропейской.

І. Учение Дионисия Ареопагита о Божественных именах: Божественные имена и их роль в мистическом Богопознании

1. Православное богословие имени и «АРЕОПАГИТИКИ»

Православное богословие имени исходит в своем основании из догматического различения в Боге, Едином Существе и Троичном в Лицах, единой Природе (Сущности), трех Ипостасей — Отца, Сына и Святого Духа — и нетварных Энергий, или действований, в которых Пресвятая Троица проявляет Себя вовне тварному миру, присутствуя всецело в каждой из них.

По православному вероучению, Бог одновременно «трансцендентен» и «имманентен» [Лосский 1991: 204]. Будучи непостижим в Своем Существе, Он открывает Себя миру в Своих действиях, или энергиях, в соответствии с которыми в Священном Писании и Предании образуются бесчисленные Божественные имена, такие как: Добро, Свет, Истина, Жизнь, Премудрость, Красота и др., именующие Божественные свойства, проявляющиеся через действия Божественных энергий в мире. По словам свт. Григория Нисского, «...все рождающиеся у нас понятия о Божеском естестве мы выражаем в форме имен...» (цит. по [Флоровский 1992: 138]). Что же касается истолкования природы самих этих имен, то данный вопрос в богословии имени является дискуссионным. Особенную остроту он приобретает в связи с обсуждением того, являются ли Божественные имена Божественными энергиями² (а точнее, Богочеловеческой си-

² См. например, следующее определение имени в философской схематизации имяславия А. Ф. Лосева: «имя — великая сила и небывалая энергия, но это — сила в возможности и энергия — в потенции» [Лосев 1997а, 198].

нергией³), содержат ли («заклучают») они в себе Божественные энергии⁴, являясь их вместилищем и воплощением, или же просто указывают на такие энергии (действия), именуя проявляющиеся через них Божественные свойства.

Эти дискуссии имеют непосредственное отношение и к осмыслению учения о Божественных именах Дионисия Ареопагита, разрабатываемого им в контексте учения о мистическом Богопознании на основе именовании Бога в Священном Писании, а также высказываний о Боге в Священном Предании у богословов и святых отцов Церкви (их «речений»).

Божественные, «умопостигаемые» Имена в «Ареопагитиках» интерпретируются в аспекте истолкования их природы в различных аналитических описаниях учения Дионисия Ареопагита как:

1) *атрибуты*, т. е. существенные (субстанциональные) неотъемлемые свойства Бога, с помощью которых Он именуется в Священном Писании и Предании (см. об этом [Лосев 1997б: 460; Соколов 1979: 86–87]),

2) *предикаты* (логические сказуемые), которые «усвоятся» Божеству как в самом Священном Писании, так и в тех выражениях, которыми пользуются богословы, когда говорят о Боге [Бриллиантов 1998: 180; Минин 1991: 349–350],

3) *указания на действия-энергии Божии* (по интерпретации епископа Илариона (Алфеева), в «Ареопагитиках» «все имена Божии указывают на действия-энергии Божии, а не на неизменную сущность Божию, остающуюся за пределом всякого имени» [Иларион 2002: 158]), или

4) на сами эти *Божественные действия (энергии)*. По уточняющей дефиниции А. Ф. Лосева, Имя, по «Ареопагитикам», — «не только не звук, но даже и не символ, а — умный свет» [Лосев 1999: 296].

Это последнее реалистическое понимание природы имени в «Ареопагитиках» представляется наиболее адекватным с позиции православного богословия имени. Как полагает В. Н. Лосский, термин «энергии», с помощью которых византийское богословие называет Божественные имена, наилучшим образом передает «превечное сияние Божественной природы» и «гораздо лучше, чем

³ С таким пониманием природы имени коррелирует и истолкование молитвы как синергичного феномена, «арены встречи двух энергий, божеств[енной] и человек[еской], божеств[енных] имен-энергий и человек[еских] энергий-названий» [Лосев 1999: 284].

⁴ Согласно богословской интерпретации архимандрита Софрония (Сахарова), Имя Божие и, в частности, например, Имя «Яхве» («Аз есмь») как «действие, от Бога исходящее... заключает в Себе нетварную Энергию Вседержителя» [Софроний 2000: 41].

школьно-богословские „атрибуты“ или „свойства“, дает нам представление об этих живых силах, этих изливаниях, этом преизбытке Божественной славы» [Лосский 1991: 220–221]. Энергии-проявления («вечное сияние», «присносущная и вечная слава») и есть тот «Свет, который превечно объемлет совершенную в себе самой полноту троичной жизни» [Там же: 221].

Реалистическая интерпретация природы Имен Божиих у Дионисия Ареопагита, при которой Имена Божии отождествляются с Божественными энергиями, являющимися, по православному вероучению, Самим Божеством, наиболее соответствует, как представляется, и общему духу учения Ареопагита, и специфике употребления Имен Божиих в тексте «Ареопагитик».

Наиболее полно учение о Божественных именах и мистическом Богопознании было развито Ареопагитом в трактате «О божественных именах», где речь идет о наименованиях Бога в Его отношении к миру, а также в трактате «Мистическое богословие» [Дионисий 1995]. Учение же о метафорических обозначениях Бога в Священном Писании и их истолковании содержалось в не дошедшем до нас трактате «Символическое богословие», основные идеи которого были изложены Ареопагитом в «Послании» к Титу [Дионисий 2001: 249–273].

2. ДИОНИСИЙ АРЕОПАГИТ:

МИСТИЧЕСКОЕ БОГОПОЗНАНИЕ И БОЖЕСТВЕННЫЕ ИМЕНА

Дионисий Ареопагит развивал свое учение о Божественных именах и мистическом Богопознании в русле так называемого созерцательного, философско-спекулятивного направления в мистике — мистики ума и отвлеченных созерцаний [Епифанович 1996: 39].

Согласно Ареопагиту, основанием богословия имени является учение о мистическом Богопознании. В «Ареопагитиках» различаются два способа Богопознания — *катафатический* (положительный) и *апофатический* (отрицательный), граница между которыми не является абсолютной: «...откровение Св. Троицы, будучи вершиной катафатического богословия, принадлежит в равной мере и к апофатическому» [Лосский 2000: 49].

Катафатический способ, или путь утверждений, приводит к положительному знанию о Боге как открывающемуся в творении. Он основывается на допущении о существовании аналогии между творением (образом и подобием Божиим) и Самим Богом и заключается в приписывании Божеству таких положительных свойств, как свет, жизнь, благо, любовь, красота, мудрость, всемогущество

и т. п. Данный путь, однако, является далеко не адекватным способом постижения Бога как Существа сверхсущего. Более уместными в отношении к Богу, по Ареопагиту, представляются «суперлятивные атрибуты» — Сверхживое, Сверхбожественное, Сверхкрасота, Сверхблаго, Сверхмудрость, Сверхсущественное, в которых через «превосходство» выражается отрицание [Соколов 1979: 86–87]. Здесь катафатическое (положительное) богословие переходит уже в богословие апофатическое (отрицательное), которое представляет собой, по Дионисию Ареопагиту, более адекватный способ постижения Бога. Ведь даже само имя Благодать (*ἀγαθότητος*), по его мысли, применяется по отношению к Пресвятой Троице не потому, что оно адекватно выражает Существо Божие, которое непостижимо, но вследствие того, что, «желая что-то понять и сказать о Ее неизреченной природе», мы посвящаем Ей прежде всего «почетнейшее» из известных нам имен [Дионисий 1995: 337].

Апофатический способ Богопознания, или путь отрицаний, приводит к мысли о совершенном незнании по отношению к Богу. Сущность такого подхода состоит в последовательном отвержении возможности отнесения к Богу любых свойств, наблюдаемых и мыслимых в окружающем мире. Последовательно отрицая применимость к Богу каких-либо понятий, апофатическое богословие приходит в результате к «благоговейному молчанию перед Тайной, выходящей за пределы слов» [Иларион 2002: 118]. Таким образом, в итоге всех катафатических и апофатических рассуждений «„всеимянный“ Бог как предмет положительной теологии становится „безымянным“ Богом как объектом отрицательной теологии» [Соколов 1979: 87].

Дионисий Ареопагит развивает символическую концепцию имени, по которой Имена Божии суть не простые знаки, но — «таинственные „символы“, возводящие ум человека к Богу», к тому «божественному свету, который невозможно ни осмыслить, ни адекватно описать» [Иларион 2002: 158, 122–123]. При этом, полагает епископ Иларион (Алфеев), при восхождении ума к Богу имена Божии имеют лишь «вспомогательное значение», поскольку на вершинах богообщения человеческий ум соприкасается с Богом и без помощи имен [Там же: 159].

На каждом этапе Богопознания использование Божественных имен имеет свою специфику — *от многоименности и всеименности* при катафатическом способе Богопознания — до *краткословия (малословия) и полной безымянности* при нарастании апофатического момента в познании Бога. В «Ареопагитиках» дается подробная картина такой динамики «именитства»: «...и много-

словесна благая Причина всего, и малоречива, и даже бессловесна настолько, что не имеет ни слова, ни мысли по причине того, что Она сверхсущественно превосходит, и неприкрыто и истинно изъясняется одним тем, кто, нечистое все и чистое превзойдя, и на все и всяческие святые вершины восхождение одолев, и все божественные свету, и звуки, и речи небесные оставив, вступает в сумрак, где воистину пребывает, как говорит Писание, Тот, Кто вне всего... и ныне, входя в сущий выше ума сумрак, мы обретаем не малословие, но совершенную бессловесность и неразумение⁵. А оттуда, сверху, до пределов нисходя, слово по мере нисхождения соответствующим образом распространяется. Но теперь, восходя от нижнего к высшему, по мере восхождения, оно сокращается и после полного восхождения будет вовсе беззвучным и все соединится с невыразимым» [Дионисий 1995: 345, 357].

3. БОГОСЛОВИЕ ИМЕНИ ДИОНИСИЯ АРЕОПАГИТА: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ И ИДЕИ

Исходным пунктом богословского учения Дионисия Ареопагита о Божественных именах, как видно из упоминаемого выше описания ситуации Богопознания и динамики именитства в «Ареопагитиках», является диалектическая идея об абсолютной непостижимости и именуемости Божества и вместе с тем Его многоименности (всеименности). Бог, по Ареопагиту, одновременно и безымянен, и многоименен, и богословы воспевают Его и как «Безымянного», и как «сообразного всякому имени» [Там же: 37].

Бог безымянен как запредельный всему сущему и, в силу Своей сверхсущественности, — именуемый: «Богоначальная сверхсуществование... не должна воспеваться никем... ни как слово или сила... но как — всякому свойству... имени, слову, мысли... всему тому, что существует, превосходительно запредельная» [Там же: 35]. Он безымянен, потому что ни одно из именовании — ни положительных, ни отрицательных⁶ — не в состоянии выразить

⁵ «Бессловесностью» в «Ареопагитиках», по мысли преп. Максима Исповедника, называется «неспособность представить словом то, что выше слова», а «неразумением» — «неспособность составить понятие и помыслить о том, что выше ума» [Максим Исповедник 1995: 357].

⁶ При этом, хотя для богословов характерно и «применять к Богу отрицания в обратном смысле», называя, например, Многопетого и Многоименного — Незданным и Безымянным [Дионисий 1995: 233], отрицания применительно к Богу никоим образом не противоречат утверждениям, поскольку «Бог выше и всякого отрицания, и утверждения» [Максим Исповедник 1995: 345].

Его сущность. По комментариям «Ареопагитик» преп. Максима Исповедника, «...ничто из того, что применительно к Богу говорится нами свойственным нам образом, даже в отрицательном смысле, как-то „бессмертный“ и тому подобное, или в утвердительном, как-то „Жизнь“, а также и „Единый“, не соприкасается с Его свойствами» [Максим Исповедник 1995: 77]. Бог превышает всякого слова, всякой мысли, всякого человеческого понятия, и Его сущность не может быть выражена или объята никаким человеческим именем или словом: «...Причина всего, будучи выше всего, и несущностьна... не есть ни слово, ни мысль; Она и словом не выразима и не уразумеваема... Она не знание, не истина... не премудрость; Она... не божественность или благодать... Ей не свойственны ни слово, ни имя, ни знание; Она не тьма и не свет, не заблуждение и не истина...» [Дионисий 1995: 361, 363, 367].

Если сверхсущественное Божество оказывается неназываемым и пребывающим превышает всякого имени и если Оно «превосходит всякое слово и всякое знание и пребывает превышает любого ума и сущности», объемля Собой все сущее, объединяя, сочетая и охватывая его, то каким же образом можно вообще было бы написать сочинение «О божественных именах»? — спрашивает Ареопагит [Там же: 29–31]. И дает такой ответ: Бога можно познавать и именовать только на основе Его действий, проявлений в тварном мире, исходя из «благодетельных выступлений Богоначалия». Бог — «Богоначальная сверхсущественность» — как Причина всего существующего может быть воспеваем и познаваем, только исходя из всего «причиненного» Им. «Ведь все божественное, явленное нам, познается только путем сопричастности. А каково оно в своем начале и основании, — это выше ума, выше всякой сущности и познания, — полагает Ареопагит. — Так что когда мы называем Богом, Жизнью, Сущностью, Светом или Словом сверхсущественную Сокровенность, мы имеем в виду не что другое как исходящие из Нее в нашу среду силы, боготворящие, создающие сущности, производящие жизнь и дарующие премудрость. Мы же приходим к Ней, лишь оставив всякую умственную деятельность, не зная никакого обожения, ни жизни, ни сущности, которые точно соответствовали бы запредельной все превосходящей Причине» [Там же: 65]. И «богомудры» воспевают Бога, заимствуя имена из всего «причиненного» Им, именуя Его как «Благой», «Прекрасный», «Мудрый», «Возлюбленный», «Бог богов», «Господь господ», «Святая Святых», «Вечный», «Сущий», «Причина веков», «Податель Жизни», «Премудрость», «Ум», «Слово», «Сведущий», «Обладающий заранее всеми сокровищами всякого знания», «Сила»,

«Властелин», «Царь царствующих», «Ветхий денми», «Нестареющий» и «Неизменный», «Спасение», «Освящение», «Избавление», «Превосходящий всех величием» и «Сущий в дыхании тонком». Бога как Причину всего называют также «солнцем», «звездой», «огнем», «водой», «духом», «росой», «облаком», «самоцветом», «камнем», «всем сущим и ничем из сущего» [Там же: 37–39].

Как замечает преп. Максим Исповедник в комментариях к «Ареопагитикам», имя «Бог» у Дионисия Ареопагита раскрывает не то, «что такое Бог», но показывает некое благодеяние Его по отношению к нам, свидетельствуя о том, что наименования для Бога создаются нами из «даров Божиих», которым мы оказываемся сопричастными. Что же такое Бог по своему существу, для всех «непомыслимо». Ведь и само Божественное существование воспевается, хоть в какой-либо мере достойным образом, когда мы, оставив всяческую деятельность, «оказываемся охвачены святым молчанием и обращаемся к исходящим оттуда дарованиям» [Максим Исповедник 1995: 65].

В видении православного богословия имени, Божественные имена, называющие Бога по одному из Его тождественно-различных действий (энергий), относятся ко всей Пресвятой Троице в целом и в функциональном плане *эквивалентны, взаимосвязаны и взаимозаменяемы*⁷. Такое понимание характерно и для «Ареопагитик». По Дионисию Ареопагиту, все «приличисляющие Богу имена всегда воспеваются Речениями как относящиеся не к какой-то части, но ко всей божественности во всей ее целостности, всеобщности и полноте, и все они нераздельно, абсолютно, безусловно и всецело применены ко всей цельности всецельной и полной божественности» [Там же: 45]. Ведь «Само благоприродное Слово сказало: „Я добр“, — приводит Ареопагит евангельские слова (ср.: Мф 20: 15; Ин 10: 11) [Там же: 47]. В «Ареопагитиках» отрицается, что «Добро это одно, Сущее это другое, а Жизнь или Премудрость третья», но говорится, что все «благие выступления и воспеваемые нами божественные имена принадлежат единому Богу и что одно разъясняет бытие совершенного Промысла единого Бога, а другие — более общие или более частные Его проявления» [Там же: 191].

Ономатическое пространство Богоименования предстает у Дионисия Ареопагита как лествица, движение по которой задается единением двух противоположных движений мысли — катафа-

⁷ Так, в интерпретации епископа Илариона (Алфеева), по Дионисию Ареопагиту, «все имена Божии равны между собой и взаимозаменяемы» [Иларион 2002: 158].

тического и апофатического. Соответственно этим путям Дионисий разрабатывает и два метода Богоименования. Это, во-первых, путь «прибавления», когда о Боге говорится что-либо «положительным образом», например, что Он — Жизнь, Свет и т. д. И, во-вторых, путь «отъятия», когда нечто «отрицается как чуждое Богу, например, что Бог — не тело, не душа и ничто из известного или доступного мышлению» [Максим Исповедник 1995: 351–353]. При этом если при методе прибавления именование начинается с «первичного» и в «большей степени родственного Богу», то при втором методе — отъятии, которому автор «Ареопагитик» отдает предпочтение, именование Божества начинается с приписывания Богу того, что от Него отстоит «как можно более» [Там же]⁸.

Этот второй метод Богоименования при мистическом восхождении Ареопагит уподобляет ваянию скульптора: «...Молимся о том, чтобы оказаться нам в этом пресветлом сумраке и посредством невидения и неведения видеть и разуметь то, что выше созерцания и знания, что невозможно ни видеть, ни знать, ибо это и есть поистине видеть и ведать; и — чтобы Пресущественного пресущественно воспеть путем отъятия всего сущего, подобно создателям самородно-цельной статуи изымая все облегчающее и препятствующее чистому восприятию сокровенного, одним отъятием выявляя как таковую сокровенную *красоту*» [Дионисий 1995: 351].

Ономатическое пространство Богоименования в «Ареопагитиках» охватывает все важнейшие имена, касающиеся выражения мистического опыта Богопознания и Богообщения человека в христианстве. Почти во всяком богословском сочинении, замеча-

⁸ Характеризуя катафатический и апофатический методы Богопознания и соответствующие им типы Богоименования у Дионисия Ареопагита, преп. Максим Исповедник пишет: «Если при катафатическом утверждении говорится, что Бог есть Жизнь в большей мере, нежели воздух, то при апофатическом отъятии — что не упивается Бог, не гневается. Ведь при утверждениях мы начинаем с более родственного, а более родственны Богу жизнь и благодать, нежели воздух и камень. При *отъятиях* же мы восходим от крайнего. Скажем то, что Бога невозможно ни словом явить, ни помыслить, ближе к Богу, нежели то, что Он не бывает в похмелье и не гневается. И однако же *отъятие* мы начинаем со второго, ибо Бог в большей мере не упивается, нежели о Нем нельзя помыслить... Восходя от чувственного к умозрительному, подобает все такого рода *отъятия*, касающиеся бесплотного, понимать не вульгарно, но каждый раз имея в виду сказанное самим блаженным Дионисием, — что Бог не является ничем из сказанного, из того, что мы знаем или можем помыслить, а также ничем из того, что ведают все умственные силы; ибо вообще все, о чем можно сказать, происходит от Бога и есть Его дар... в результате апофаз не следует думать, что божественное вовсе не существует; ими он как раз утверждает его бытие; в данном случае он показывает, что оно не является ничем из существующего, но сверхсущественно» [Максим Исповедник 1995: 359–361].

ет Ареопагит, Богоначалие воспевается священо или как «Монада и Единица... или как Троица... или как Причина всего сущего... или как Премудрое и Прекрасное — как сохраняющее все сущее, не нарушая его собственной природы, и как исполненное всяческой божественной гармонией и священной красотой; в особенности же как Человеколюбивое...» [Там же: 21–23].

Божественные имена, входящие в ономатическое пространство Богоименования в «Ареопагитиках», неоднородны — как в плане их концептуального содержания, так и их внутренней и внешней формы. Одни из имен касаются внутренней жизни Божества, другие выражают отношение Бога к миру. Встречаются обозначения прямые и «символические», «простые» и «составные». Существуют имена «объединяющие», относящиеся ко всей Пресвятой Троице («всей божественности»), как-то «Добро», «Мудрость», «Свет», «Боготворящий», «Причина»; «Сверхдоброе», «Сверхсущественное», «Сверхживое», «Сверхмудрое», «Благое», и имена «раздельные», или *ипостасные* имена Пресвятой Троицы. Особый статус наличествует, по Ареопагиту, у имени Богочеловека Иисуса Христа [Дионисий 1995: 47, 51–53].

Что же касается генезиса самого ономатологического пространства в «Ареопагитиках» и концептуального содержания входящих в него имен, то они определяются как спецификой философско-богословской позиции самого «божественного» Дионисия, так и особенностями средневекового мировоззрения, в рамках которого формировалась его учение о Божественных именах. Так, в отличие от библейской традиции акцентирования внимания при Богоименовании на имени *Сущий*, для Дионисия Ареопагита как христианского неоплатоника процесс именования Бога начинается с *Добра (Блага)* и заканчивается *Единым* как «все превосходящим». Имена же *Красота* и *Истина* находятся у Дионисия Ареопагита, таким образом, в середине лестницы восхождения.

4. СРЕДНЕВЕКОВОЕ МИРОПОНИМАНИЕ КАК ОСНОВАНИЕ УЧЕНИЯ ДИОНИСИЯ АРЕОПАГИТА О БОЖЕСТВЕННЫХ ИМЕНАХ

В основании «Ареопагитик» лежит восточно-христианский средневековый тип культуры с его символическим и мистическим реализмом и приоритетом трансцендентальных ценностей. В представлении этого типа культуры, в основе бытия пребывает Абсолютная Личность, а все сущее рассматривается как происходящее от Нее и определяемое Ею. Это означает, в свою очередь,

что для средневекового сознания реальность потустороннего мира выступает как нечто более устойчивое и ценное, чем земной мир: «там — вечность, там — истина, там — незакатное солнце разума и правды, а этот земной мир — текущ, преходящ, суетен, темен» [Лосев 1997б: 735].

Из такого основания средневекового типа культуры проистекают и некоторые более конкретные черты мирозерцания эпохи Дионисия Ареопагита, значимые для понимания концептов истины, добра и красоты в его учении. Эти особенности мирозерцания, в сопоставлении с соответствующими принципами и установками других типов культур — античности и нового времени, — могут быть сведены к следующим моментам:

1) приоритет позиции созерцания над изучением причинно-следственных связей, характерных для культуры нового времени;

2) акцент на созерцании Абсолютной Личности, а не космоса, как в античности, а также на узрении эйдоса вещей, как в античности, а не человеческого субъекта с его индивидуальными способностями, как в новое время;

3) понимание бытия как совокупности совершенств и Бога как Всесовершеннейшего совершенства, т. е. признание совпадения бытия и предельного совершенства;

4) видение мира как «иерархии совершенств», направленной по отношению к логическому пределу совершенства — Богу как Всесовершенству;

5) понимание совершенства, подобно античности, как совершенности, завершенности внутренней формы и полноты бытия и рассмотрение в этом контексте зла как меона, «не сущего», т. е. того, чего в онтологическом плане не существует;

6) представление бытия как дара Творца, его благодати, а не атрибута космоса, подобно античному мирозерцанию;

7) рассмотрение онтологического и аксиологического моментов бытия и сознания как тождества и, наконец,

8) онтологическое, а не этическое понимание блага (добра), а также красоты и прекрасного, представляемых кроме того, как и в античности, в тесном единстве.

Согласно онтологическому принципу интерпретации, красота трактовалась в средневековом типе культуры в античном смысле как «цветение бытия» (Плотин), а бытие — как объективность, которая не соотносилась непосредственно с субъективностью, как в парадигме нового времени. Для этого типа культуры, в отличие от античности и нового времени, подлинной красотой были не обыкновенный чувственный космос, природа и человек, но «сверх-

природное и притом личное Божество» [Лосев, Шестаков 1965: 172]. По словам мыслителя XIII в. Ульриха Страсбургского, Бог «не только совершенно прекрасен в Себе Самом как предел красоты, но кроме того Он есть причина действующая, причина-образец и причина конечная всей созданной красоты» [История эстетики 1962: 293–294]).

II. Образы Истины, Добра и Красоты в учении Дионисия Ареопагита о Божественных именах

Как это отмечалось в первой части работы, Истина, Добро и Красота в «Ареопагитском корпусе» представляют собой сложные концептуально-реалистические, синкретические образования — *имена-реалии (энергии)*, — именованья-откровения Божественных энергий (Божества) и в свете этих энергий именованья также и явлений тварного мира (сущего). Такая особенность Истины, Добра и Красоты у Дионисия Ареопагита создает особую сложность как в выявлении, так и восприятии их концептуального содержания в сравнении с ситуацией аналитического описания концептов в современных культурно-языковых картинах мира.

Неизбежная смысловая неопределенность концептуального анализа, возникающая при подобного рода «синкретическом» видении реальности через призму тождества того, что в последующих типах привычно различается, объективно усложняется также и тем, что для Ареопагита, как это было характерно для средневекового мирозерцания, вслед за античным, Добро и Красота в триаде истина — добро — красота выступают в наиболее тесном единстве.

1. ИСТИНА

Из трех Божественных имен-реалий (энергий) — *Истина, Добро и Красота* — наименее эксплицитно представлена в «Ареопагитиках» Истина (ἀλήθεια). Это имя вводится у Дионисия Ареопагита в пространстве Божественных имен после *Добра (Блага)* и *Красоты* в семантическом поле имен — *Премудрость, Ум, Слово, Вера*.

Дионисий Ареопагит различает Истину как Божественное имя (Имя Бога Слова) и истину как сущее. Комментируя это понимание, преп. Максим Исповедник замечает: «Что Бог Слово, — само по себе и воистину сущая истина, по справедливости есть простое знание сущих» [Максим Исповедник 1995: 249]. Поскольку истина, по Ареопагиту, есть сущее, то отпадение от истины для него есть от-

падение от самого сущего⁹. Развивая такое понимание и опираясь на него, Дионисий Ареопагит утверждает: «Ведь отречение от себя есть отпадение от истины, истина же есть сущее, и отпадение от истины есть отпадение от сущего. Если... истина есть сущее, отрицание же истины — отпадение от сущего, то Бог от сущего отпасть не может, а небытия нет» [Дионисий 1995: 261].

Истина, в понимании «Ареопагитик», самоидентифицируема, т. е. извечно равна себе. Она — чистое и «необманчивое» знание сущего. Антиподом ее являются обман и «блуждание». «Ведь объединившийся с Истиной хорошо знает, что он в своем уме, даже если многие увещивают его как из ума исступившего, — замечает Дионисий Ареопагит, — ...от них остается сокрытым, что он благодаря сущей вере исступил из обмана в Истину, а он сам поистине знает, что — вопреки тому, что они говорят, — он не безумен, но освобожден от непостоянного и изменчивого блуждания во всевозможном разнообразии обмана *простой и вечно в равной степени равной себе Истиной*» [Там же: 251].

Истина проста, сверхъестественна и находится выше символов — «видимых условных знаков», прикрывающих «неизреченное и невидимое для многих знание» [Дионисий 2001: 255]. От Истины неотделима вера, у очага которой — очага истинной веры — пребывает и Сама Истина — Бог Слово. Христианское знание Истины, по Ареопагиту, — самое простое и божественное. Оно — единая истина и единое и простое Богопознание. Поясняя эту мысль, Дионисий Ареопагит пишет: «Как „Слово“ же Бог воспевается священными Речениями... прежде всего потому, что божественное Слово простотой превосходит всякую простоту и, от всего свободное, все сверхсущественно превышает. Это Слово представляет собой *простую и поистине сущую истину*, в согласии с которой, как чистым и необманчивым знанием сущих, существует божественная вера, постоянное утверждение верующих, истиной их и им истину утверждающее в непреложном тождестве. Так что верующие имеют простое знание истины... и первенствующие вожди нашей богопремудрости каждый день умирают за Истину, всяким словом и делом свидетельствуя... что единственное в своем роде христианское знание Истины — самое из всех простое и божественное, и более того, — что оно есть единственная истина и единое и простое богопознание» [Дионисий 1995: 247–251].

⁹ Сущее в философском истолковании есть категория онтологии, обозначающая совокупность многообразных проявлений бытия, вещь или субъект в аспекте их причастности к бытию, а также в некоторых концепциях также онтологический Абсолют. См. [ФЭС 1983: 665].

Уверовавший в Истину, полагает Ареопагит, способен сохранять и в себе «непреложную тождественность». «Ведь если знание объединяет познающих и познаваемое, а незнание есть причина вечного изменения и дробления неведающего в самом себе, — пишет Ареопагит, — то того, кто уверовал в Истину по священному Слову, ничто не отгонит от очага истинной веры, у которого он способен сохранить постоянной недвижимую и непреложную тождественность» [Там же: 249–251].

2. ДОБРО (БЛАГО)

В ономотологическом пространстве «Ареопагитик» круг Божественных имен открывает Добро (Благо)¹⁰. В отличие от таких имен как Жизнь, Премудрость и Слово, имя Добро, по Дионисию Ареопагиту, имеет практически универсальный характер, разъясняя «все выступления всеобщей Причины» (Бога), распространяясь «на сущее и на не-сущее» и превышая их [Дионисий 1995: 189]. И если «все сущее по благодати Бога было создано для существования и является благом, т. е. весьма хорошим», то не все из сущего «причастно» жизни, слову, или премудрости [Максим Исповедник 1995: 193]. Посему эти последние, более частные имена, относящиеся к меньшему числу существ, и противопоставляются у Ареопагита всеобщему имени, касающемуся, хотя и в разной мере, всех существ¹¹.

Дионисий Ареопагит различает *Добро (Благо)* как Имя Бога и *благое, благообразное* и т. д. как наименование атрибутов сущего. (В русском переводе этим и сходным наименованиям соответствуют написания с прописной и строчной буквы.) По Ареопагиту, как замечает в своих толкованиях преп. Максим Исповедник, Бог «является Самим Добром по сущности, а то, что — после Него, как *делающееся лучшим*¹² от причастности, извне, благодаря

¹⁰ См. у Г. В. Флоровского: «Среди имен Божиих Дионисий на первом месте называет благодать, τὸ ἀγαθόν. По причине благодати Своей Бог и творит, и созидает, и животворит, и совершает всяческое» [Флоровский 1997: XIX].

¹¹ По комментарию преп. Максима Исповедника, «более общими» в «Ареопажитиках» называются «проявления, наблюдаемые у большого числа существ, например, жизнь, ибо она присутствует и в растениях, и в животных, разумных и неразумных»; а более частными — премудрость и слово, поскольку они наличествуют лишь у разумных существ (см.: [Максим Исповедник 1995: 193]).

¹² Благо, по энциклопедическому определению, в этике и философии означает «то, что заключает в себе определенный положительный смысл». В античном платонизме и у самого Платона благо отождествлялось с высшей ступенью в иерархии бытия (Единым — в неоплатонизме). В средневековой схоластике в качестве высшего Блага выступает Бог, являющийся источником всех благ и ко-

стремлению к Нему, по справедливости называется *благообразным*, а не действительно *благим*...»; все сущее «причастно Добру, как творения солнцу» [Максим Исповедник 1995: 137, 89]. Такое Добро, в поэтическом видении «Ареопагитик», предстает как нечто «воистину изумительное», «Начало и Конец всего», «Причина всех благ» и «не-причина зол», «Промысел и совершенная Благость, превосходящая сущее и не-сущее, обращающая во благо зло и недостаток себя», «желанная всем» и «возлюбленная всеми, к Которой все питают склонность» [Дионисий 1995: 187].

Как это характерно для антично-средневекового миропонимания, имя-реалия (энергия) Добро для Дионисия Ареопагита не этически, а онтологично, бытийственно¹³. Оно «тождественно Самому Себе, как вечно твердо стоящее» [Максим Исповедник 1995: 187], и как воистину Сущее оно есть «всех сущих существование творящее» [Дионисий 1995: 195]. По замечанию П. Минина, благо (*ἀγαθόν*), в понимании Дионисия, «будучи тождественно с понятием причинности, лишено этического содержания» и означает ὄν (сущее) с предикатом «творящее», «действующее» [Минин 1991: 349].

Суть Добра, по Ареопагиту, — творить добро, «распространять Благость на все сущее», поскольку «Благу свойственно благодворить» [Флоровский 1997: XIX]. Развивая этот тезис, Дионисий Ареопагит пишет: «...перейдем... уже к тому самому благоименованию, которое богословы... выделяют из всех других, применяемых к сверхбожественной божественности, называя Благостью (*ἀγαθότης*) само Богоначальное бытие, имея при этом в виду, что для Добра (*ἀγαθόν*) существовать — как для Добра по существу — означает распространять благость во все сущее. Ибо как солнце в нашем мире, не рассуждая, не выбирая, но, просто существуя, освещает все, что по своим свойствам способно воспринимать его свет, так и превосходящее солнце Добро, своего рода запредельный, пребывающий выше своего неясного отпечатка архетип, в силу лишь собственного существования сообщает соразмерно всему сущему лучи всецелой Благости» [Дионисий 1995: 89].

Добро (Благо), по Дионисию Ареопагиту, — сущая, мощная, деятельная сила, причина и цель всего сущего. Именно из Добра «все возникло и существует, будучи выведено из совершенной

нечной целью человеческих устремлений. В современной культуре, с середины XIX в., понятие блага вытесняется понятием ценности. В более же узком, этическом смысле понятие блага синонимично понятию добра (см.: [ФЭС 1983: 55]).

¹³ В философских учениях онтология понимается как учение о бытии как таковом, рассматриваемом, в свою очередь, как реальность, независимая от сознания человека.

Причины, и именно в Нем все создано и было хранимо и содержимо как бы во всеобъемлющей глубине, и в Него все возвращается как в свой для каждого предел; куда все стремится...» [Там же: 103]. Добро — «совокупность сущих» и «видотворение не-сущих» [Там же: 187]. Комментируя данное положение «Ареопагитик», П. Минин замечает, что Бог, по Ареопагиту, есть не только «благо», но — «самоблаго», «сверхблаго» [Минин 1991: 349]. Он есть «благо», поскольку дает благо всему сущему и поскольку все сущее существует и причастно Ему только «благодаря Его благу». Иными словами, резюмирует Минин, «предикат блага означает только то, что Бог есть первопричина и последняя цель всего сущего» [Там же].

Добро, в понимании Дионисия Ареопагита, есть Причина сущего и не-сущего. Разъясняя смысл этого последнего тезиса Ареопагита, преп. Максим Исповедник пишет: «В каком смысле говорится, что Бог благ, заметь: автор говорит, что Добро, Его божественное имя, простирается на все сущее и не-сущее и пребывает выше не-сущего, а Единое выше сущего и простирается выше его; и Жизнь — выше живущих; и Премудрость простирается выше умных, разумных и чувственных; так как ясно, что Добро, т. е. Бог, является Причиной и сущего, и жизни, и мудрости... Добро распространяется и на не-сущее, призывая его в бытие. Это ясно и из сказанного отцом, что и само не-сущее является Добром, когда оно созерцается в Боге через сверхсуществование» [Максим Исповедник 1995: 189].

Семантическое поле Добра, по Дионисию Ареопагиту, градуально, включая три основные градации: *добро (благо)*, *смешанное благо* и *зло*. Полюсами семантического пространства этого поля являются, как видим, *добро*, природа которого состоит в том, чтобы «производить и сохранять», и *зло*, природа которого состоит в том, чтобы разрушать и «губить» [Дионисий 1995:139]. При этом зло, по этой градуальной концепции, предстает не как нечто противоположное Добру как Сущему, но как степень убывания Добра, т. е. того, что должно быть по природе. Оно представляет собой «слабость и убывание Добра», «убывающее и дробящееся благо» [Там же: 179], то, что «существует не благодаря природе, а благодаря частичному недостатку добра» [Максим Исповедник 1995: 177]. Точнее, зло состоит не «в том или ином оскудении, но в совершенном отсутствии Добра» [Там же: 153]. Зло «не происходит от Добра», полагает Дионисий Ареопагит, а если происходит от Добра, то это уже не зло. Ибо «как огню несвойственно холодить, так и Добру несвойственно причинять не-добро» [Дионисий 1995: 139].

Если добро онтологично и происходит от «единой всеобщей Причины» [Дионисий 1995: 177], то зло многолико и бессубстанционально. Оно не имеет «субстанции», но — «лишь ее подобие» [Там же: 181]. Поскольку же «все сущее — из Добра» и «ничто из сущего не происходит от зла...», то, согласно концепции «Ареопагитик», зла «по природе» не существует [Там же: 139, 161]. Вернее, если оно и существует, то не само по себе, а «как бы в субъекте», в отличие от Добра, Которое и «само по себе — Добро» [Максим Исповедник 1995: 153]. Если бы «случилось полное и совершенное отсутствие Добра», замечает преп. Максим Исповедник, комментируя данный тезис «Ареопагитик», то не существовало бы «ни блага, ни смешанного блага, ни *зла-в-собственном-смысле-слова*», поскольку, где «нет добра, там в природе нет ничего» [Там же]. И если Добро и без субъекта есть само по себе Добро, то зла, «помимо субъекта, оберегаемого Добром», вообще нет. Таким образом, по Ареопагиту, зло «совершенно неосуществимо и никогда и никак не суще» [Там же].

3. КРАСОТА И ПРЕКРАСНОЕ

Дионисий Ареопагит различает два концепта применительно к Богу и творению (сущему) — Прекрасное и Красоту, определяемые с помощью понятия причастности. Среди всего сущего в мире прекрасным он называет то, что «причастно Красоте», а красотой — «причастие к делающей красивым Причине всяческой красоты» [Дионисий 1995: 107].

Общая характеристика концептов Красоты и Прекрасного

В онтологическом пространстве Божественных имен «Ареопагитик» Красота, как и Добро, рассматривается в контексте с именами *Свет, Любовь, Экстаз и Рвение*. Как это характерно для антично-средневекового миросозерцания, Красота, в видении Дионисия Ареопагита, бытийственна и иерархична. Она предстает для него как само Бытие, а Бытие — как совершенство¹⁴. Сама же иерархия, в видении Ареопагита, есть «священное устройство, знание и действие, уподобляющееся, насколько это возможно, божественному» и возводимое соразмерно к «дарованным ей от Бога озарениям» для богоподражания [Дионисий 1997: 33].

¹⁴ Формулировка заимствована с некоторой модификацией из книги С. С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы», где одна из глав называется «Бытие как совершенство — красота как бытие» [Аверинцев 1997: 30].

По замечанию В. В. Бычкова, в онтологическом плане Дионисий Ареопагит различает три основные ступени красоты: абсолютную, Божественную красоту, т. е. истинно, или сущностно прекрасное; красоту небесных существ, или чинов небесной иерархии, и, наконец, красоту предметов и явлений материального мира, или видимую красоту как отблеск и образ невидимой, незримой, «благопочивой» красоты. Выше всего в небесной и земной иерархии, по Ареопагиту, пребывает Божественная, «трансцендентная» красота, которая, подобно свету, излучается, не убывая, в иерархию небесных и земных существ, организованных по образу этой Божественной красоты, хотя и «отражающих» ее в различной степени [Бычков 1991: 73].

В центре внимания Дионисия Ареопагита находится первый тип красоты — красота Божественная, в свете которой предстают у него и два другие типа красоты. При этом, как замечает Дионисий, «...сокровенные и превосходящие ум благоуханные красоты Божьи неприкосновенны и умопостигаемо являются лишь существам умственным, — желая создать в душах неискаженные относительно добродетели единовидные образы» [Дионисий 2001: 95]. Восприятие такой «умопостигаемой» и «благоуханной» красоты носит синергийный характер, предполагая со-активность открывающегося (воспринимаемого, отображаемого) и принимающего откровение (воспринимающего, отображающего). Если, по Ареопагиту, созерцают «не поддающееся описанию хорошо уподобленное изображение боговидной добродетели, эту умопостигаемую и благоуханную красоту»¹⁵, то это означает, что «она сама таким образом себя изображает и придает себе вид — для наилучшего себе подражания» [Там же]. Причем «упорное и неуклонное созерцание благоуханной и сокровенной красоты любящими красоту... дарует им ее неложное и богоподобнейшее подобие»¹⁶ [Там же].

В видении «Ареопагитик», Красота и Прекрасное это, прежде всего, — Бог. Здесь Дионисий Ареопагит продолжает традицию отцов Восточной церкви — святителей Григория Нисского и Василия Великого, утверждавших, что прекрасен и «превыше всего прекрасного едиnorodный Бог», сама природа Которого представляется «красотой необычной», не могущей по достоинству быть описанной словом (цит. по: [Бычков 1991: 70]).

Для понимания специфики красоты у Дионисия Ареопагита необходимо учитывать также тот момент, что различение прекрас-

¹⁵ То есть образа, по преп. Максиму Исповеднику [Максим Исповедник 2001: 95].

¹⁶ То есть изображение, по преп. Максиму Исповеднику [Там же].

ного и красоты, в его представлении, свойственно только творению. В Боге же Прекрасное и Красота не различаются, хотя в «Ареопагитиках» и производится иногда отдельно воспевание Бога как Красоты и как Прекрасного. Говоря о различии прекрасного и красоты, Ареопагит опирается на понятие причастности (причастия): «Прекрасное и Красота не должны различаться в Их все воедино собирающей Причине. Ибо разделяя Их применительно ко всему сущему на причастие и причастующее, Прекрасным мы называем то, что причастно Красоте, а красотой — причастие к делающей красивым Причине всяческой красоты» [Дионисий 1995: 107].

Бог как Красота и Прекрасное

Божественные имена Прекрасное и Красота логически вводятся в оноματοлогическом пространстве «Ареопагитик» после имени Добро. По Ареопагиту, «Добро воспевается священными богословами и как Прекрасное, и как Красота, и как Любовь, и как Возлюбленное, и другими, какие только есть, благолепными применяемыми к Богу наименованиями сообщающей красоту благодатной зрелости» [Дионисий 1995: 107]. Причем о Прекрасном и Красоте может идти речь как о независимых от Добра энергиях (атрибутах), так и как о единых Богоименованиях, тесно связанных с Добром (Благом), вплоть до их тождества. Ибо, как замечает Г. В. Флоровский, «во всеединой причине всякого существования благо и красота совпадают» [Флоровский 1997: XXI].

Бог, по Дионисию Ареопагиту, прекрасен как Всепрекрасное, Сверхпрекрасное и Приснопрекрасное, о чем в «Ареопагитиках» говорится: «Прекрасно же Оно (Сверхсущественное Прекрасное. — В. П.) как всепрекрасное и как сверхпрекрасное и вечно сущее одним и тем же образом и постоянно прекрасное... не в чем-то одном прекрасное, а в чем-то другом безобразное; ни в одно время такое, а в другое время другое; ни по отношению к одному прекрасное, а по отношению к другому безобразное... но как Само по Себе с Самим Собой единовидное, вечно пребывающее прекрасным; и как избыточно и заранее в Себе имеющее источаемое Им очарование всего прекрасного» [Дионисий 1995: 107].

В Боге как Прекрасном предсуществует и имеет свои основания все прекрасное, наличествующее в сущем. «Ведь в простой сверхъестественной природе всяческой красоты всяческое очарование и все прекрасное единовидно предсуществует как в причине, — замечает Ареопагит. — Из этого Прекрасного всему сущему дано быть прекрасным в соответствии с собственным логосом» [Там же: 109]. Благодаря Прекрасному происходит соединение,

любовь и взаимное общение. Все объединяется Прекрасным, Которое есть Начало всего как творческая Причина, все движущая и соединяющая любовью к собственному очарованию. Прекрасное — Предел всего и Возлюбленное как «доводящая до совершенства Причина», поскольку ради Прекрасного все появляется. Оно — Образец, поскольку «в согласии с Ним все разграничивается» [Там же].

Бог, по «Ареопагитикам», — *единовидное и вечное* Прекрасное. Бог есть «единовидно» Прекрасное, поскольку «из Него — после Него прекрасное, и оно обладает прекрасным как бы в виде качества» [Максим Исповедник, 107]. Как «единовидное Прекрасное», Бог «не рассеивается на свойства и виды, порождающие красоту, и не является для одних прекрасным, а для других нет, но непоколебимо, безначально, абсолютно, естественно и тем же образом вечно является самим Прекрасным» [Там же]. Наконец, Прекрасное, как и Премудрое, в Боге, по Ареопагитикам, исполнено «всяческой божественной гармонией и священной красотой» [Дионисий 1995: 23].

Красота и прекрасное в сущем

Применительно к творению у Дионисия Ареопагита различается *красота сама-по-себе* и *частичная красота*. По словам Ареопагита, некоторые из священноучителей называют «Основой и самой-по-себе благодати, и божественности... Того, Кто превосходит и благодать и божественность, говоря, что сама-по-себе-благодать и божественность есть благодворящий и боготворящий дар, исходящий от Бога; а *сама-по-себе-красота* есть излитие способности быть красивым-в-собственном-смысле-слова, создающая и красоту в целом, и *частичную красоту*, в целом красивое и отчасти красивое...» [Там же: 319].

Красота в сущем — это красота по уподоблению высшей Божественной красоте. Такая красота рассматривается у Дионисия Ареопагита, по толкованию преп. Максима Исповедника, в двух аспектах: как красота *по рождению* и красота *по уподоблению*¹⁷. «Поскольку все причаствует Добру и самим бытием возводится к Добру, — замечает Максим Исповедник, — добро и красота всего не являются Первой Красотой, Каковой все причаствует, рождаясь прекрасным и некоторым образом уподобляясь, причаствуя Красоте» [Максим Исповедник 1995: 157]¹⁸. Красота в сущем

¹⁷ Уподобление в мире «Ареопагитик» — важнейшая характеристика мироздания, организованного по принципу иерархии.

¹⁸ О *красоте по рождению* см. в комментариях у преп. Максима Исповедника: «Все Божьи творения прекрасны, возникли и существуют совершенно пре-

универсальна, поскольку «...ничто существующее не лишено причастности красоте» [Максим Исповедник 1997: 23]. По «Ареопагитикам», «...в мире нет ничего, полностью лишённого причастности прекрасному, если действительно, как утверждает истина Словес: „Все хорошо весьма“ (см. Быт 1: 37)» [Дионисий 1997: 21–23].

Красота, зримая в сущем, в видении Ареопагита, есть *отблеск и образ незримой, благоточивой красоты*. Как говорится у Дионисия Ареопагита в трактате «О небесной иерархии»: «...видимое очами прекрасное (см. Прем 13: 5) есть образ незримой красоты» [Там же: 7]. Поэтому возможно и «не отступающие от небесного образы воссоздать даже из недостойнейших частей вещества, поскольку и оно, обретя существование от истинной Красоты (см. Прем 13: 1–9; Рим 1: 20), во всем своем вещественном устройстве имеет некоторые отзвуки разумного великолепия, и через них возможно возведение к невестественным первообразам...» [Там же: 25–27]¹⁹.

Красота в сущем *многовидна*. По комментарию преп. Максима Исповедника: «...Прекрасное в сущем не является ни сущностью, ни родом, но есть некое случайно получающееся *подобие*, понемногу сочетаемое. Ибо красивое называется не единообразно, но многообразно; сходствует же друг с другом оно только как подобное, будучи многовидным в том смысле, что существует красивым само по себе, каждое в соответствии со своим видом, и поэтому, как уподобляемое, и существует, согласуясь друг с другом» [Максим Исповедник 1995: 157].

Образ Красоты и Прекрасного в Боге (резюме)

Отмечая в «Ареопагитиках», что Добро воспевается богословами как Прекрасное и Красота, и полагая, что Прекрасное и Красота как имена-реалии (энергии) не должны различаться в Боге как в Их «все воедино собирающей Причине», Дионисий именует Бога сверхсущественным Прекрасным.

красными, поскольку пребывают в свойственном им по природе при их возникновении чине. Отклонение же от того, что свойственно по природе, — будь то у ангелов, или в душах, или в каких-либо телах, — губит красоту, а ее искажение создаст безобразие» [Максим Исповедник 1995: 23]. О красоте по уподоблению см. далее: «...Помимо самого несовершеннейшего, все уподобляется единым Добру и Красоте, словно возрастающим в тварях и проявляющимся в природе прекрасных существ. Потому „все очень красиво“ (ср. Быт 1: 31)» [Там же: 157].

¹⁹ «Нестойнейшим веществом», как полагает преп. Максим Исповедник, Ареопагит называет «всякую телесную природу, в разнообразии видов одушевленных и неодушевленных», при том что «...всякий вещественный порядок имеет смутные и неясные отзвуки разумного...» [Максим Исповедник 1997: 25].

Такое сверхсущественное Прекрасное называется в «Ареопagitиках» Красотой, поскольку:

а) именно от Него сообщается «очарование» всему сущему, «собственное для каждого» [Дионисий 1995: 107]²⁰;

б) Оно — «Причина благоустройства и изящества всего» и, подобно свету, излучает всем Свои «делающими красивыми» источаемые сияния [Там же];

в) Оно «всех к Себе привлекает (χάλοῦ), отчего и называется красотой (χάλλος)» [Там же];

г) как и Добро, Оно «желанно», «вожделенно» и «возлюбленно» для всех [Там же: 121] и, наконец,

д) Оно «все во всем сводит в тождество» [Там же: 107].

Это сверхсущественное Прекрасное (Бог), по Дионисию Ареопagиту, прекрасно как «всепрекрасное», «сверхпрекрасное», вечно сущее одним и тем же образом «постоянно прекрасное». Сам будучи беспричинно Прекрасным, Бог, по «Ареопagitикам», есть Причина красоты и прекрасного в творении. Он «предымеет» в Себе красоту, поскольку «прежде сотворенного есть Источник, Начало и Причина прекрасного», почему и обладает прекрасным в преизбытке [Максим Исповедник 1995: 107]. И, хотя много существует в мире прекрасного, но все это прекрасное — «из Него», и все оно «не как Он прекрасно» [Там же]. Бог «преизбыточно» и заранее имеет в Себе «источаемое Им очарование всего прекрасного» [Дионисий 1995: 107]. Прекрасное (Бог) есть Начало всего как творческая Причина, Возлюбленное как «доводящая до совершенства Причина», «Предел всего» и «Образец», в согласии с Которым все и разграничивается. Благодаря Прекрасному (Богу) происходит объединение, любовь и общение всех.

Красота в мире «Ареопagитик» есть путь к Богу. Оспаривая в предисловии к сочинениям Дионисия Ареопagита сомнения в его авторстве, преп. Максим Исповедник называет его мужем, «возвышенным обычаем и знанием», способным «презойти все постигаемое чувствами и соприкоснуться с умопостигаемой красотой, а через нее, насколько это возможно, и с Богом» [Максим Исповедник 1995: 9].

Особый исследовательский интерес при воссоздании образов истины, добра и красоты у Дионисия Ареопagита представляет *вариант*

²⁰ См. также в толкованиях преп. Максима Исповедника: «Прекрасным же называется то, что причастно красоте... прекрасное и красота разделяются среди сущего на причащающееся и причащаемое. У Бога же не так, ибо Красотой (χάλλος) Он называется по причине того, что от Него всему придается очарование (χαλλονή) и потому, что Он все к Себе привлекает (χαλεῖ)...» [Максим Исповедник 1995: 107].

тивность (нюансированность) таких образов при различных переводах «Ареопагитик». В различных версиях «Ареопагитик», возникающих при переводах этого сочинения на различные языки, а также в пределах одного и того же языка у различных переводчиков, эти образы обретают специфические содержательные и художественные нюансы, связанные с особенностями как соответствующей культурно-языковой картины мира языка перевода, так и с особенностями художественного и духовного чутья переводчика. Так, в различных русских переводах «Ареопагитик» греческое выражение θεοπρεπὲς κάλλος (букв. 'приличествующая богам', 'достойная Бога красота') предстает как красота — *боголепная* [Аверинцев 1997: 145], *Богopodobная* [Дионисий 1997: 33]²¹ и *Божественная* [Дионисий 1994: 33]²².

4. ИСТИНА, ДОБРО И КРАСОТА В ИХ ЕДИНСТВЕ

В составе катафатических (утвердительных) обозначений Бога в средневековом дискурсе одно из центральных мест занимает триединство «единое-благое-и-прекрасное» (τὸ ἐν ἀγαθόν καὶ καλόν) [Бычков 1991: 72]. Это триединое имя-реалия встречается также в своей краткой форме — «благое-и-прекрасное», состоящей из двух частей, переводимых на русский язык как: *благое* и *прекрасное* [Там же] или же *Добро* и *Прекрасное* [Дионисий 1995], *Благо* и *Прекрасное (Красота)* в других версиях русского перевода «Ареопагитик». В античности существовал даже особый термин для выражения идеи такого двуединства, составленный из двух смысловых частей концептов «красоты» и «блага», — *калокагатия*²³.

При аналитическом рассмотрении ситуаций Богоименования с помощью Имен Божиих, выступающих в единстве друг с другом, встречаются два случая. Первый касается ситуации Богоименования,

²¹ См. вариант такого перевода у Г. М. Прохорова: «Богopodobная же красота, как простая, как благая и как совершеннoначальная, вполне чиста от неподобия, и каждому по достоинству преподает свой свет, и в божественнейшем таинстве посвящения совершенствует в нее посвящаемых в гармонии с неизменным своим образом» [Дионисий 1997: 33].

²² См. перевод этого фрагмента в издании [Дионисий 1994: 33]: «Божественная красота как простая, как благая, как начало всяческого совершенства, хотя и чужда всякого разнообразия, сообщает свет свой каждому по достоинству, и тех, которые делаются причастниками ее, совершенствует чрез Божественное тайнодействие, сообразно своей неизменности».

²³ См., например, [Лосев 1994: 386–439, особенно 418–439, где речь идет о философской калoкагатии]. Об античном понимании красоты см.: [Лосев 1992: 475–487].

где единство имен-реалий понимается как тождество, а вторая — ситуации, где такое единство понимается как связанность²⁴.

1) *Единство Божественных имен как тождество*. По Дионисию Ареопагиту, Божественные имена Добро, Красота и Истина в плане Домостроительства онтологически равны как именующие различные, но онтологически тождественные Божественные силы, производящие бытие и сохраняющие его существование.

Добро и Прекрасное тождественны, по Дионисию, во-первых, как *Причина*. См. два типичных рассуждения из «Ареопагитик»:

а) «Это единое Добро и Прекрасное единственно представляет собой Причину всего множества прекрасного и доброго... И, просто говоря, все сущее, возникая из Прекрасного и Добра, пребывая в Прекрасном и Добре, возвращается в Прекрасное и Добро. И все, что существует и появляется, существует и появляется благодаря Прекрасному и Добру. Все взирает на Него, Им движется и содержится. И ради Него, через Него, Им движется и содержится... все сущее — из Прекрасного и Добра, и все не сущее — сверхсущественно в Прекрасном и Добре...» [Там же: 111–119] и

б) «Если же божественные умы превосходят остальные существа, живут выше прочих живущих, разумеют и знают то, что превышает чувство и разум, и больше всех сущих стремятся к Прекрасному-и-Добру и причастны к Ним, то они и ближе к Добру, как более Ему причастные и большее количество благ от Него получившие...» [Там же: 195].

И, во-вторых, Добро и Прекрасное тождественны *функционально, в плане отношения к себе сущего (творения)*. Как пишет Дионисий Ареопагит, «потому и тождественно Добру Прекрасное, что по всякому поводу все стремится к Прекрасному и Добру, и нет ничего такого в сущем, что не было бы причастно Прекрасному и Добру» [Там же: 109].

2) *Единство Божественных имен как связанность*. В этом случае имена могут употребляться в тексте «Ареопагитик» рядоположенно (как синонимы или без смыслового пояснения) или же связываться друг с другом через посредство других имен.

Показателем единства имен как рядоположенности в «Ареопагитском корпусе» выступают контексты, в пространстве кото-

²⁴ Существует еще один логический вариант интерпретации триединства имен, представленный позицией Л. П. Столовича, — рассматривать два соответствующих имени в составе триединства имен-реалий в свете третьего имени, — но для Дионисия Ареопагита он, видимо, не характерен. См. у Столовича: «...во имя утверждения триединства Истины, Добра и Красоты — истинности Добра и Красоты, доброты Истины и Красоты и красоты Истины и Добра...» [Столович 1994: 456].

рых Бог воспевается или упоминается одновременно в нескольких Своих проявлениях — как Благо и Прекрасное (Красота) и т. д. См., например:

а) «...и не сущее причастно Прекрасному и Добру, ибо и оно — Прекрасное и Добро тогда, когда сверхсущественно — по отъятии всего — воспевается в Боге. Это единое Добро и Прекрасное единственно представляет собой Причину всего множества прекрасно-го и доброго» [Там же: 109–111] и

б) (душа) «приводит к Прекрасному и Добру, которое превышает всего сущего, едино, тождественно, безначально и бесконечно» [Там же: 113] и др.²⁵

Истина, Добро и Красота в «Ареопагитиках» могут связываться друг с другом и смысловым образом через Божественные имена *Любовь и Свет*, что имеет глубокие духовные традиции.

Единение Истины, Добра и Красоты через Любовь. По Дионисию Ареопагиту, силой, единящей Добро, Истину и Красоту, является Любовь (Эрос). Для Ареопагита «Бог как Благо есть Любовь, и потому же Он есть и Красота» [Флоровский 1997: XXI]. Такое понимание выражено в следующих фрагментах из «Ареопагитик»:

а) «Для всех ведь Прекрасное и Добро желанно, возжеленно и возлюбленно... и все, желая Прекрасного и Добра, делают то и желают того, что они делают и чего они желают... Одним словом, влечение и любовь принадлежат Прекрасному и Добру, в Прекрасном и Добре имеют основание и благодаря Прекрасному и Добру существуют и возникают» [Дионисий 1995: 119, 121, 127];

б) «...если Прекрасное и Добро для всех возжеленно, всеми желаемо и любимо... то как же демонское множество не желает Прекрасного и Добра, и... отпав от... желания Добра, называется причиной всех зол, какие оно причиняет и себе, и другим?..» [Там же: 135–137] и

в) «Слово Истины прямо скажет и то, что Сам, являющийся Причиной всего, по сверхмерной благодати любит все, творит все, все совершенствует, все сохраняет, все возвращает и является Сам божественной доброй Любовью к добру ради добра. Ибо сама добротворящая Любовь к сущему, с избытком предсуществуя в Добре, не позволила Себе бесплодно остаться в Самой Себе и подвигла Себя действовать для преизбыточного порождения всего» [Там же: 119–121].

Здесь позиция Дионисия Ареопагита созвучна с античным пониманием красоты и позицией отцов-каппадокийцев. Душа

²⁵ См. также о Прекрасном и Добре как «превышающем всякие покой и движение» [Дионисий 1995: 115].

человека, как полагает свт. Григорий Нисский, обладает врожденной устремленностью к «невидимой красоте», и важнейшей целью человеческих стремлений является познание божественной красоты; красота влечет к себе познающего, «познание осуществляется любовью, ибо познаваемое прекрасно по природе» (цит. по: [Бычков 1991: 71]).

Единение Истины, Добра и Красоты через Свет. Для средневекового христианского мировоззрения было характерно видение реальности и ее основных граней сквозь призму категории света. По словам Василия Великого, «красота есть свет, по сравнению с которым свет солнца — тьма» (цит. по: [Бычков 1991: 76]). Наиболее же полная теория света в связи с Божеством, красотой и прекрасным была разработана именно Дионисием Ареопагитом, в видении которого свет — онтолого-гносеологическая категория. По его мысли, свет «исходит» от Добра (Блага) и является «образом Благости» [Дионисий 1995: 99], что, по мнению В. В. Быčkova, касается как света физического, так и духовного [Бычков 1991: 77]. Как Божественный свет, красота, по Ареопагиту, неотделима и от истины как знания сущего и от добра (блага).

Свет и Благо. По Дионисию Ареопагиту, образом благости является свет. И Бог как Добро (Благо, Благость) воспевается, в его видении, именами света. Бог и есть Свет. См. в «Ареопагитиках»:

1. «Ныне же нам надо воспеть и назвать умозрительные светоименования Добра, потому что Добрый называется умственным Светом, — ибо всякий сверхнебесный ум преисполнен умственного Света, и в то же время Он отгоняет от всех, в чьи души проникает, всякое неведение... и всем им передает священный свет...» [Дионисий 1995: 103–105];

2. «А что можно сказать о солнечном свечении самом по себе? Это ведь свет, исходящий от Добра, и образ Благости. Потому и воспевается Добро именами света, что Оно проявляется в нем как оригинал в образе» [Там же: 99];

3. «Однако же Добро не совершенно непричастно ничему из сущего, но, воздвигнув только в Себе Самом источник Своего сверхсущественного света, Оно приличествующим Добру образом проявляется осияниями, соразмерными каждому из сущих, и возвышает до возможного созерцания, приобщения и уподобления Ему священные умы, насколько позволительно...» [Там же: 17].

Здесь Дионисий продолжает традицию святых отцов. По толкованию свт. Афанасия Александрийского, «свет есть Бог, а подобно свет есть и Сын; потому что он той же сущности истинного света» (цит. по: [Бычков 1991: 76]).

Свет и Красота. Дионисию Ареопагиту принадлежит широко признанная в средние века концепция красоты как Божественного света. В противоположность автору другой популярной концепции красоты — Августину, который связывал понятие красоты с «пропорциональностью», Ареопагит видел сущность прекрасного в «сиянии» Божественной красоты, «излучения» которой образуют все виды и формы прекрасного. «Сверхсущественное» же Прекрасное называется, по мысли Дионисия Ареопагита, Красотой потому, что «от Него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему; и потому, что Оно — Причина благоустройства и изящества всего и наподобие света излучает всем Свои делающими красивыми преподавания источника сияния...» [Дионисий 1995: 107].

По мнению В. В. Бычкова [Бычков 1991: 79], свет выполняет в видении Дионисия Ареопагита ту же функцию, что и прекрасное. У Ареопагита «красота сияет» [Дионисий 2001: 181] и «каждому по достоинству преподает свой свет» [Дионисий 1997: 33]. Осияние светом («световидной жизнью») приводит к приданию формы («видотворению») не имеющему ее [Дионисий 2001: 49], безобразное превращая в прекрасное. Отличие света от красоты, по Дионисию Ареопагиту, в интерпретации Бычкова, состоит в том, что свет для него как «более общая и более духовная категория, чем прекрасное» воспринимается «духовным зрением» и потому «доступен восприятию и физически слепого человека» [Бычков 1991: 79]. Если свет воспринимается умозрением и принципиально неопишуем, то прекрасное воспринимается физическим зрением и, следовательно, доступно описанию.

Свет и Истина. Благо у Дионисия, в интерпретации прот. Г. Флоровского, «как умный и всепроникающий свет, есть начало единства», а неведение — «начало разделения» [Флоровский 1997: XX]. Такой духовный Свет рассеивает «тьму неразумия», собирая все воедино, и приводит к «единому» знанию — «истинному», «чистому» и «простому». Свет есть, таким образом, единство и «порождает единство, единотворящие лучи» [Там же].

III. Учение о триединстве Истины, Добра и Красоты в истории европейской духовной культуры

Триединство *Истина, Добро и Красота* имеет различное истолкование и обоснование в различных типах культур. В истории европейской культуры наметились два принципиально различ-

ных подхода при осмыслении природы такого триединства и его онтологического статуса, осуществляемых с позиции онтологии или же аксиологии (теории ценностей).

При первом подходе принимается, что это триединство реально, бытийственно, онтологично и сами Имена Божии — Истина, Добро и Красота — реалистичны. Как Божественные энергии, они — моменты самой реальности. Такую позицию разделял, как мы стремились показать выше, и Дионисий Ареопагит, развивавший представление о единстве Истины, Добра и Красоты на основе категорий бытия и реальности.

При втором подходе исходят из идеи об аксиологической природе данного триединства. Такая позиция развивается, в частности, Л. П. Столовичем в его книге «Красота. Добро. Истина», где утверждается: «Исследуя тончайшие диалектические взаимоотношения между истиной, добром и красотой, философия нашла для них как бы единый общий знаменатель — понятие „ценность“. Ведь добро — нравственная ценность, красота — эстетическая, истина — ценность познавательная» [Столович 1994: 6]. В свете теории ценностей исторический путь осмысления триединства Истины, Добра и Красоты предстает как постепенное расчленение единого «ценностного потока» в синкретическом сознании человека, в котором было слито первоначально то, что позже и определилось как Истина, Добро (Благо), Красота, Польза, и высшим объединяющим началом чего выступает Бог [Там же: 24, 41].

Аксиологический подход к интерпретации природы триединства Истины, Добра и Красоты вызывает, однако, известные сомнения относительно его культурно-исторической адекватности. А именно относительно того, в частности, допустимо ли использование категорий теории ценностей для характеристики средневекового мировоззрения или же в этом случае возможно применять лишь понятийный аппарат онтологии и гносеологии. Характерно, что еще Баумгартен, автор термина «эстетика» в значении теории чувственного познания, называл в середине XVIII в. эстетику — «низшей гносеологией» (*gnoseologia inferior*) [Аверинцев 1997: 37].

В основе этих сомнений лежит более общий вопрос об универсальности феномена эстетической оценки в человеческой культуре. Ведь известно, что в европейской мысли, вплоть до Гегеля и Кроче, бытие и ценность, онтология и аксиология выступали нерасчлененно и что аксиология как самостоятельная область исследования появляется лишь тогда, когда понятие бытия расчленяется на понятия реальности и ценности как объекта человеческой устремленности и желания [ФЭС 1983: 764].

Что же касается возможности применения категории ценности собственно к средневековому пониманию Истины, Добра и Красоты, то здесь наметились два различных подхода — более строгий, отрицающий возможность такой применимости, и более умеренный, допускающий такую возможность. Выражая смысл первого подхода, С. С. Аверинцев пишет: «На деле, само слово „аксиология“, составленное из греческих корней, но выразившее мысль нового времени, уже грозит исказить суть древнего мировоззрения. В определенном смысле у греков (как и их средневековых учеников) не было аксиологии. Ее не было совершенно так же, как не было „эстетики“, и притом по тем же существенным причинам. „Благо“ — это не „ценность“, „совершенство“ — это не „ценность“: здесь то же различие, как между равной себе „вещью“ и предстоящим нашему созерцанию „предметом“. Лишь техника, наука, философия и общественная практика эпохи капитализма заменили „вещь“ — „предметом“. „Ценность“ стоит под оценивающим взглядом субъекта. „Совершенство“ онтологично, „ценность“ — скорее гносеологична, ибо соотнесена с субъектом» [Аверинцев 1977: 40–41].

Умеренный вариант ответа на вопрос о возможности применения аксиологического подхода к описанию специфики средневекового мирозерцания представлен упоминаемой выше позицией Л. П. Столовича. Отметив, что для ценностного отношения к миру характерна поляризация мира на предметно-объективный и субъективный планы, Столович полагает, что в средние века такая поляризация уже была осуществлена и Дионисий Ареопагит, «один из тонких и глубоких мыслителей средневековья, называет прекрасное „предметом любви“» [Столович 1994: 39].

Для современного мирозерцания и культуры в целом, когда «...мышление в функциях все последовательнее очищает себя от реликтов мышления в субстанциях» [Аверинцев 1997: 51]²⁶, характерна тенденция истолковывать триединство Истины, Добра и Красоты не в онтологическом, субстанциональном плане, а с позиции воспринимающего субъекта, рассматривая их в ценност-

²⁶ Как следствие такой тенденции (см. подробнее [Аверинцев 1997: 51]), в науке центральной задачей исследования объявляются поиски каузальных связей вещей и процессов, а не узрение эйдосов. И соответственно идеалом научного познания объявляется не разработка теории как созерцания, а конструирование схем и моделей. В живописи с ее принципом линейной перспективы в центре внимания становится не отображение вещи с ее самоценным бытием и ее самозамкнутого в себе эйдоса, но — фиксирование оптического следствия в восприятии вещи — отражения ее в сознании наблюдателя. И, наконец, в этике следствием принятия позиции бессубстанционального мышления — отказа от «мышления в субстанциях» — является выдвижение принципов плюрализма и релятивизма и создания разных типов этик.

ном ключе и функционально. Вместе с тем в наши дни в некоторых направлениях отечественной религиозно-философской мысли продолжает развиваться также и антично-средневековое понимание реалистической интерпретации Истины, Добра и Красоты. Так, А. Ф. Лосев в своей философии имени предпринимает попытку диалектически вывести смысл каждого из Божественных имен триединства Истины, Добра и Красоты в Пресвятой Троице, опираясь на святоотеческое учение о Божественных именах, восходящее к Дионисию Ареопагиту. Согласно интерпретации Лосева, Добро, Истина и Красота суть откровение и выражение вовне «Довления Власти», свойственного Отцу в Пресвятой Троице, «Мудрости Ведения», свойственной Сыну, и «Святости Любви», свойственной Святому Духу, которые «для-иного» предстают соответственно как Сила, Свет и Благодать [Лосев 1999: 433–434].

Наше время приносит не только новую интерпретацию общего характера глобальной связи элементов внутри триединства истины, добра и красоты, но и новую акцентуацию взаимосвязанности отдельных элементов внутри этого триединства. Так, если для антично-средневекового менталитета было характерно единение красоты и добра (блага), что нашло свое выражение в явлении «калокагатии»²⁷, то для нашего времени характерна скорее тенденция к объединению красоты и истины, подмеченная митрополитом Анастасием (Грибановским) в его размышлениях и заметках «Беседы с собственным сердцем», где он пишет: «Человек везде ищет откровения целостного триединого идеала — истины, добра и красоты и устремляет свое особое внимание туда, где истинное сочетается с прекрасным» [Анастасий 2002: 67].

По мысли Г. П. Федотова, триединство истины, добра и красоты имеет всеобщий характер в мире человеческого бытия. Три сферы (три «верховные царства») — Истина, Добро и Красота, — открытые некогда в идеальном мире эллинами, при всей своей качественной несравнимости и несводимости друг к другу, едины, будучи «укоренены в водной божественной природе» [Федотов 1998:

²⁷ Признание триединства Истины, Добра и Красоты, а также тождественности некоторых элементов внутри этого триединства не исключает попыток выявления специфики каждого из образующих его имен-реалий, что в разные исторические эпохи и в разных типах культур осуществлялось на своих основаниях. Так, Фома Аквинский, признавая, вслед за Дионисием Ареопагитом, что «красота тождественна с благом», считал, что «красота прибавляет к благу некую соотнесенность с познавательной способностью, и о красоте потому следует называть то, что просто удовлетворяет желание, а о красоте говорить там, где и самое восприятие предмета доставляет удовольствие» [Столович 1994: 41].

322]. Они — «отражение» в реальном мире божественных идей, в «прообразах тварного» — Пресвятой Троицы²⁸. Поэтому, полагает Федотов, все наблюдающиеся в истории культуры попытки разрушить это триединство, устранив какой-либо из его моментов или сведя его к чему-либо другому²⁹, как и попытки пересмотреть границы между элементами данного триединства, «к добру не ведут». Такие попытки предначинают «смутное время в царстве ценностей», из которого нет никакого иного выхода, кроме как «возвращения к тройственной державе» [Там же].

ИСТОЧНИКИ

- Дионисий 1994 — *Псевдо-Дионисий Ареопагит*. О небесной иерархии. М., 1994.
- Дионисий 1995 — *Дионисий Ареопагит*. О божественных именах. СПб., 1995.
- Дионисий 1997 — *Дионисий Ареопагит*. О небесной иерархии. СПб., 1997.
- Дионисий 2001 — *Дионисий Ареопагит*. О церковной иерархии. Послания. СПб., 2001.
- Максим Исповедник 1995 — Преп. *Максим Исповедник*. [Толкования] // *Дионисий Ареопагит*. О божественных именах. СПб., 1995.
- Максим Исповедник 1997 — Преп. *Максим Исповедник*. [Толкования] // *Дионисий Ареопагит*. О небесной иерархии. СПб., 1997.
- Максим Исповедник 2001 — Преп. *Максим Исповедник*. [Толкования] // *Дионисий Ареопагит*. О церковной иерархии. Послания. СПб., 2001.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1997 — *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
- Анастасий 2002 — *Анастасий (Грибановский)*, митр. Беседы с собственным сердцем. СПб., 2002.
- Бриллиантов 1998 — *Бриллиантов А. И.* Влияние восточного богословия на западное в произведениях Иоанна Скота Эригены. М., 1998.
- Бычков 1991 — *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.

²⁸ И являющие их сферы познания, нравственного акта и художественного творчества имеют свои ипостасные свойства «по образу иных Ипостасей», изучение которых составляет, по Федотову, особую задачу «философии ценностей: этики, эстетики, теории познания» [Федотов 1998: 322].

²⁹ Например, заменить истину — полезностью, как это наблюдается в прагматизме [Федотов 1998: 322].

- Епифанович 1996 — *Епифанович С. Л.* Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. М., 1996.
- Иларион 2002 — *Иларион (Алфеев)*, еп. Священная тайна Церкви: Введение в историю и проблематику имяславских споров. СПб., 2002. Т. 1.
- История эстетики 1962 — *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли.* М., 1962. Т. 1.
- Лосев, Шестаков 1965 — *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* Прекрасное // *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.
- Лосев 1992 — *Лосев А. Ф.* Общий обзор основных античных определений красоты // *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1992. Кн. 1.
- Лосев 1994 — *Лосев А. Ф.* Термин «красота» // Там же. 1994. Кн. 2.
- Лосев 1997а — *Лосев А. Ф.* Имя: Сочинения и переводы. СПб., 1997.
- Лосев 1997б — *Лосев А. Ф.* Хаос и структура. М., 1997.
- Лосев 1998 — *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1998.
- Лосев 1999 — *Лосев А. Ф.* Личность и Абсолют. М., 1999.
- Лосский 1991 — *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991.
- Лосский 2000 — *Лосский В. Н.* Отрицательное богословие в учении Дионисия Ареопагита // *Лосский В. Н.* Богословие и Боговидение. М., 2000.
- Минин 1991 — *Минин П.* Главные направления древне-церковной мистики // *Мистическое богословие.* Киев, 1991.
- Соколов 1979 — *Соколов В. В.* Средневековая философия. М., 1979.
- Софроний 2000 — *Софроний*, архим. Рождение в Царство непоколебимое. М., 2000.
- Столович 1994 — *Столович Л. П.* Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994.
- Федотов 1998 — *Федотов Г. П.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М., 1998.
- ФЭС 1983 — *Философский энциклопедический словарь.* М., 1983.
- Флоровский 1992 — *Флоровский Г. В.* Восточные отцы IV века. М., 1992.
- Флоровский 1997 — *Флоровский Г. В.* Преп. Максим Исповедник // *Дионисий Ареопагит.* О небесной иерархии. СПб., 1997.

С. А. РОМАШКО

ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ.
НЕСОСТОЯВШАЯСЯ
ЭМАНСИПАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО,
ИЛИ КАК ИЗ *ΤΕΧΝΗ* ПОЛУЧИЛАСЬ *ΤΕΧΝΙΚΑ*

ΤΕΧΝΗ/ARS: Искусство как мастерство

Первым европейским обозначением искусства было древнегреческое слово *téchnē*, встречающееся уже у Гомера. Обозначение это связано в первую очередь с понятиями мастерства, навыка, умения сделать что-либо¹, ср.:

...êlthe,dè chalkeús
hópl' en chersìn échōn chalkēia, peírata téchnēs

...пришел кузнец,
неся в руках кузнечные орудия, назначение искусства

(Од. III, 432–433).

hōs d' hôte tis chrusōn perichésetai argurōi anēr
ídriis, hōn Hēphaistos dédaen kai Pallàs Athēnē
téchnēn pantoiēn, charienta dè érga teleíei

Как бывает, когда золотом серебро покрывает муж
знающий, которого Гефест и Афина Паллада наделили
всяческим искусством, прелестные вещи создавая...

(Од. VI, 232–234).

Фигурой, воплощавшей в себе совершенное владение *téchnē*, был бог-кузнец, бог-ремесленник Гефест, сопровождаемый в эпических поэмах эпитетом *klutotéchnēs* 'славный искусством' (Ил. I, 571; XVIII, 143; XVIII, 391; Од. VIII, 286). Понятие искусства уже в самом раннем периоде было — по-видимому, через понятие изощренности — тесно связано с понятиями хитрости и даже коварства

¹ Вопрос об этимологии слова *téchnē* не является в данном случае принципиально важным, поэтому его можно специально не рассматривать. Обычно это существительное связывают с *téktōn* 'плотник, корабельных дел мастер' от корня **tek-* 'тесать (родств.)' (ср. также лат. *texo* 'строить, плести, ткать'), предполагая семантическое развитие 'искусное владение конкретным ремеслом' > 'искусное владение ремеслом вообще' (подробнее см. [Chantraine 1977: 1112]).

ва, ср. *doliē téchnē* 'обманное/коварное искусство' (Од. IV, 455, 529), то же и у Гесиода:

doliēn dè kakēn ephrássato téchnēn

букв.: «коварное и злое задумала она искусство»²

(Теог., 160).

Характерно, что В. А. Жуковский в своем переводе «Одиссеи» использует, в согласии с контекстом, для перевода *téchnēisi* (Од. VI, 332) «*хитростью* взял он». Примечательно также уже присутствующее у Гомера (Ил. XV, 14) слово *kakótechnos* букв. 'злоискусный', 'коварно-изощренный'. Такая семантическая соотнесенность не является чем-либо уникальным, достаточно вспомнить о сходном развитии на славянской почве: старославянское *хѣтрость* использовалось в качестве соответствия греческому *téchnē* (см. [Старославянский словарь 1999: 769]).

Если попытаться определить основные изначальные смысловые характеристики *téchnē*, то получается следующая картина:

1. Эстетический момент в *téchnē* не является основным, хотя его произведения и могут характеризоваться как «прекрасные», однако красота является следствием мастерства, умения, т. е. приводящим моментом *téchnē*.
2. Изначально *téchnē* является характеристикой ремесла.
3. В семантике *téchnē* присутствует элемент совершенства (именно совершенство искусного изделия обеспечивает его красоту), воплощения некоего идеального образца.
4. В семантике *téchnē* присутствует элемент изощренности, хитрости.
5. Чрезвычайно важно, что *téchnē* задает понятие искусства со стороны творящего человека: это способность создавать нечто.
6. Наконец, *téchnē* обозначает предметную продуктивность: владеющий *téchnē* создает некое произведение, нечто производит.

Дальнейшее развитие, в классический и послеклассический периоды Античности, не привело к существенному изменению семантики *téchnē*. Слово использовалось для обозначения новых видов квалифицированной деятельности (ср. появление наряду с такими традиционными видами искусства, как медицинское искусство, *iatrikē téchnē*, также *grammatikē téchnē*, *rhētorikē téchnē* 'грамматического, риторического искусства' и др.; позднее словом

² Пер. В. В. Вересаева: «злое пришло ей на ум и коварно-искусное дело».

téchnē обозначались также грамматические руководства). Стремление развести теоретическую деятельность и практическое (ремесленное) мастерство не было последовательным³, так что при всех усилиях философов *téchnē* сохраняло достаточно широкий круг приложения к различным видам человеческой деятельности.

Латинское *ars* формировалось под влиянием греческого *téchnē* и приобрело те же основные семантико-функциональные характеристики. Именно латинское *ars* и стало в Западной Европе носителем античной традиции именования и обсуждения искусства как специфической человеческой деятельности. *Artes liberales*, «свободные искусства»⁴ позднеантичного образовательного канона, представляли собой совокупность скорее наук, чем искусств в нашем понимании: речь шла о знаниях, имеющих определенное практическое приложение.

***Les beaux arts*: вычленение эстетического момента**

Серьезные изменения в понимании искусства в западноевропейском сознании наступают в период Нового времени, когда начинает формироваться новоевропейская система социальной деятельности, что находит отражение и в лексической семантике. Обнаруживается все более настоятельная необходимость разделения искусства, науки и техники. Все более активно используется появившееся в Средние века обозначение *artes mechanicae* 'механические искусства'⁵ для той сферы деятельности, которая в современном понимании относится к области техники, производства. С другой стороны, в XVII в. появляется и в XVIII в. становится общепризнанным выделение в особый разряд «изящных искусств» (*beaux arts, fine arts, schöne Künste*); тем самым входит в обиход обозначение, относящееся к собственно художественной сфере человеческой деятельности.

Ключевым моментом выделения «изящных искусств» становится наслаждение, удовлетворение, получаемое при общении с произведениями художественного творчества. Так, Ла Комб в «Сло-

³ Уже Платон стал разделять *téchnē* на различные виды; Аристотель и другие философы работали над проблемой разделения практического знания, навыка и науки (см. [Baudart 1990: 163–164; Kurrer 1990: 537–538]).

⁴ Семь свободных искусств подразделялись на *тривий* (грамматика, диалектика, риторика) и *квадривий* (арифметика, геометрия, астрономия и музыка).

⁵ Подробнее об истории соотношения «свободных искусств» и «механических искусств» см. [Klinkenberg 1971].

варе изящных искусств» дает следующее определение «изящным искусствам»: «они отличаются от просто искусств тем, что если просто искусства существуют для пользы, то они — для удовольствия» (цит. по: [Trésor 1974: 592]). Вычленение собственно эстетического творчества происходит через его сцепление с понятием прекрасного (что совершенно ясно выражено в самом обозначении *beaux arts*). В результате становится возможным формирование специальной теоретической дисциплины, посвященной искусству как сфере эстетического. Показательно появление в середине XVIII в. сочинения немецкого философа Александра Готлиба Баумгартена (1714–1762) «Эстетика», давшего, наконец, название разделу философии, посвященному художественному творчеству. Логическое завершение процесс теоретического осмысления эстетического нашел в «Критике способности суждения» Иммануила Канта (1790), в которой отношение к прекрасному определяется как «чистое незаинтересованное наслаждение» («reines uninteressiertes Wohlgefallen» — [Kant 1790: 7])⁶.

Формирование эстетики как философской дисциплины было связано с существенным изменением точки зрения на искусство. Если традиционное представление об искусстве как мастерстве определялось позицией человека творящего, его способностями и навыками, то классическая новоевропейская эстетика XVIII–XIX вв. основана на отношении произведения искусства и его реципиента. Отношение к искусству (как эстетическому) становится созерцательным. Не случайно в связи с этим и происхождение самого термина «эстетика» — от греческого *aísthēsis* «ощущение, восприятие»⁷.

Именно это перевертывание перспективы позволило вычленить собственно эстетическую составляющую художественного творчества. Ведь движение от человека творящего — согласно традиционным представлениям — не позволяло этого сделать, поскольку лежащие в основе оценки творческого акта моменты (совершенство, удачность), как и лежащие в оценке самого творца (умелость, изобретательность), провести ясную черту между эстетическим и не-эстетическим не позволяли.

Несмотря на то что вычленение искусства как эстетической деятельности, проходившее в XVIII в. под знаком утверждения понятия «изящных искусств», должно было существенным обра-

⁶ Основные моменты становления и начального развития эстетики как самостоятельной дисциплины рассмотрены Й. Риттером [Ritter 1971].

⁷ Ср. определение, данное Баумгартеном: «Наука о правилах совершенства чувственного познания и обозначения такового есть наука о прекрасном» [Baumgarten 1783: 181].

зом изменить традиционную картину человеческой деятельности, изменение не было столь быстрым и всеохватным. Д. Дидро, писавший статью «Искусство» для «Энциклопедии», изданной им совместно с Ж. Л. Д'Аламбером, все еще ориентировался на более традиционное деление искусств на «механические» и «свободные» [Diderot 1751: 713–717]⁸. Однако при этом он ввел в энциклопедическую систематику разделение, уже проведенное французским языком: различие художника (*artiste*) и ремесленника (*artisan*). Расщепление это особенно наглядно представлено во французском языке, где оба названия — производные от *art*. Правда, Дидро еще пытается и здесь обосновать различие старыми средствами: он связывает ремесленника с «механическими» искусствами, «требующими меньше интеллекта» и больше ручного труда. Хороший сапожник — всего лишь «хороший ремесленник», в то время как умелый часовщик, по Дидро, «истинный художник» [Ibid.: 745]. Все же это различие, пусть даже проведенное таким образом, оказывается симптоматичным для проходящих преобразований: понятие искусства, тесно связанное в своих истоках с ремеслом и ремесленником, отрывается, уходит от ремесла как цельного созидательного акта в новые сферы более дифференцированной деятельности. Несколько позднее, в эпоху романтизма и в дальнейшем, художник и ремесленник уже не просто различаются, но противопоставляются друг другу.

Возвращение *ΤΕΧΝΗ*

Заступив в западноевропейской культуре место первоначального *téchnē*, латинское *ars* и его заместители (как немецкое *Kunst*, в исходной семантике также вполне соответствующее традиционному представлению об искусстве⁹) на долгое время вытеснили греческое слово из обихода. Областью, в которой ему удалось все же остаться, была терминология. Само традиционное название терминологической единицы — *terminus technicus* — оказалось одним из последних прибежищ слова, где оно смогло переждать Средние века и Возрождение. В XVI–XVII вв. начина-

⁸ Статья, посвященная «изящным искусствам», появляется в «Энциклопедии» лишь четверть века спустя, в дополнительном томе, причем для этого был использован отрывок из «Всеобщей теории изящных искусств» И. Г. Зульцера.

⁹ Ср. этимологизирующее немецкое присловье *Kunst kommt von können* («слово) искусство происходит от (слова) уметь».

ют появляться термины *pyrotechnica*, *hydrotechnica* [Kurrer 1990: 540; Seibicke 1968], показавшие продуктивные возможности *téchnē*.

Однако подлинное возвращение греческого *téchnē* происходит в XVIII в., когда по мере смещения общего понятия 'искусство' в сторону эстетики в семантической ткани языка стали образовываться заметные пробелы. Во-первых, это касается обозначения профессионального мастерства, умения. Рутинный характер этого мастерства противоречил новому пониманию искусства как постоянного творческого процесса, противопоставленного ремесленной выучке. Поэтому для обозначения профессионального навыка оказалось очень кстати греческое слово, тем более что по происхождению оно и было ремесленным. Соответствующие производные в новоевропейских языках: *technique*, *technique*, *Technik* и т. д. стали обозначать именно это рутинное мастерство («музыкальная техника», «живописная техника» и др.).

Во-вторых, активно развивалась «механическая» составляющая традиционной области искусств: область решения разного рода практических задач. Поскольку понятие искусства все больше уходило в сферу «чистой незаинтересованности», созерцательности, здесь также возникал разрыв, который требовалось заполнить. И в этом случае греческое слово оказывалось кстати. Параллельно с тем, как шла отработка понятийного аппарата эстетики, немецкий экономист Иоганн Бекман (1739–1811) выдвинул понятие 'технология' (*Technologie*), т. е. комплекса знаний, представляющего собой систематическое, «основательное наставление» по переработке материалов и изготовлению товаров [Beckmann 1802: 19]¹⁰. Так было найдено обозначение для стремительно развивавшейся в период индустриализации области человеческой деятельности: промышленного производства, основанного на технике (уже в ее новоевропейском понимании) как практическом приложении научных разработок и изобретательства.

Так благодаря греко-латинскому языковому дуализму античного наследия первоначальное, традиционное, недифференцированное понятие искусства как мастерства оказалось расщепленным на две различные, а порой и противопоставляемые семантические зоны: зону искусства как творческой эстетической дея-

¹⁰ Слово *technologia/technologie* было известно и ранее, оно обозначало либо совокупность правил, относящихся к какому-либо искусству, преимущественно — к искусствам словесным, т. е. риторике и грамматике, либо специальную терминологию, относящуюся к какому-либо предмету.

тельности и зону техники как систематически организованного материального производства.

Искусство как прием: технологическая эстетика

Если на протяжении XIX в. европейская эстетика в основном развивала положения этой науки, выработанные во второй половине XVII — начале XIX в., то с появлением художественного авангарда¹¹ в начале XX в. происходит серьезное изменение в аспектах рассмотрения искусства.

Пересматриваются, оспариваются основные принципы, лежавшие в основе классической новоевропейской эстетики. Во-первых, это касается прекрасного как опорного момента определения предмета искусства. Эстетика авангарда подвергает серьезному сомнению действовавшее в течение двух веков положение, согласно которому эстетическое чувство связано с прекрасным. Показательны в этом отношении полное иронии высказывание Крученых и Хлебникова из их манифеста «Слово как таковое» (1913):

До нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный для слуха), выразительный (выпуклый, колоритный, сочный). Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения продолжить и мы заметим, что все их требования (о ужас!) больше приложимы к женщине, как таковой, чем к языку, как таковому. <...> Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего *языком* и если уж напоминать что-нибудь, то скорее пилу или отравленную стрелу дикаря [Крученых, Хлебников 1929: 81].

Результат действия пилы и тем более отравленной стрелы вряд ли будет ассоциироваться с прекрасным. Естественно, что и понятие наслаждения исчезает из характеристики восприятия произведения искусства. Этот сдвиг ясно выражен В. Б. Шкловским в статье «Искусство, как прием»: «приемом искусства является... прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия» [Шкловский 1983: 15]. Сходная позиция представлена и в манифестах футуристов, предлагающих заменить «картины писанные киселем и молоком... и стихи построенные на па-па-па /

¹¹ Эстетика авангарда будет рассмотрена на примере русского авангарда, который в силу своего радикализма дал яркое выражение ряда общеевропейских тенденций искусства начала XX в. О формальной школе как теоретической реакции на художественный авангард см. [Ханзен-Лёве 2001].

пи-пи-пи / ти-ти-ти / и т. п.» на «занозистую поверхность, сильно шероховатую», на стихи, построенные по образцу «дыр, бул, щыл» [Крученых, Хлебников 1929: 80].

Затрудненность восприятия «занозистого» произведения искусства связана с исчезновением еще одного момента, привычного для традиционной эстетики: неуловимости эстетического, его таинственности, связанности с неясными процессами души, отразившимися в определении искусства как «прекрасной кажимости», данном Г. В. Ф. Гегелем. Авангард противопоставляет «кажимости» классической эстетики определенную предметность эстетических явлений. Предмет искусства и его составляющие прямо именуется «вещью» или рассматриваются в качестве предметных, вещных сущностей (о чем говорят сравнения, как, например, процитированные слова Крученых и Хлебникова о пиле, стреле, занозистой поверхности). Ср. из предисловия Шкловского к его книге «Теория прозы» (1929): «...слово все же не тень. Слово — вещь. И изменяется слово по своим словесным законам, связанным с физиологией речи и т. д.» [Шкловский 1983: 8]¹². С этим же связана, кстати, и полемика Шкловского против опоры на понятие образа при определении сущности искусства: понятие образа как раз и отсылало к пониманию искусства как «кажимости», тогда как для эстетики авангарда принципиально важной была *реальность переживания* при общении с искусством.

Вещный характер предмета искусства был во многом задан в эстетике авангарда тем, что она была не созерцательной эстетикой, как предшествовавшая ей классическая эстетика, а эстетикой действия. Исходной точкой при рассмотрении процесса искусства вновь, как и в ранний период, оказывается процесс создания произведения искусства и тот, кто его создает¹³. Произведение искусства не просто представлено на обозрение публики, оно прежде всего создается, «делается», и в этом своем качестве принципиально важно: «искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно» [Там же: 15]. Отсюда стремление эстетики авангарда к «разборке» произведения искусства, выяснению, какими «приемами» оно создано, как оно «сделано» (ср. «Как сделана „Шинель“ Гоголя» Б. М. Эйхенбаума,

¹² Ср. также название журнала, издававшегося Эренбургом в начале 20-х гг. в Берлине: «Вещь».

¹³ Отсюда, между прочим, и постоянное подчеркивание в эстетике авангарда (прежде всего — футуризма) позиции художника; это подчеркивание не было просто эпатажным ходом, а отражало смену перспективы при рассмотрении художественного процесса.

«Как делать стихи» В. В. Маяковского). «Сделанность» эстетического отражается и в обращении к метафорам и сравнениям технического и технологического плана при описании принципиальных и структурных свойств эстетического предмета. В крайних формах этот ассоциативный ряд приближался к изначальным, «примитивным», ремесленным действиям и орудиям труда (ср. процитированный манифест Крученых и Хлебникова с пилой и стрелой). Понимание искусства словно возвращалось к его ремесленным истокам (ср. показательное в этом смысле название книжки Шкловского «Техника писательского ремесла»).

И все же авангардное «искусство как прием» уже не было повторением ремесленного взгляда на творческий процесс. При всей предметности авангардистского взгляда «прием» направлен не на предмет, а на реципиента. Эстетика авангарда вобрала в себя знание классической новоевропейской эстетики с ее процессом эстетического восприятия, связав два понимания искусства в единый процесс эстетической коммуникации: художник, прием, предмет, реципиент. Эта цепочка отчетливо задана Шкловским:

вещами художественными... мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные [Шкловский 1983: 11].

Точно так же в манифесте футуристов процесс создания произведения искусства и его восприятие предстают как сходные, и характер процесса создания задает характер процесса восприятия:

Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной [Крученых, Хлебников 1929: 80].

То есть главное для эстетики авангарда все же не предмет, а эффект, им производимый. И этой позицией авангард был обязан своей принадлежностью к эпохе «технической воспроизводимости» произведения искусства (В. Беньямин), т.е. технологической эпохе, построенной не на предметах (они производятся серийно, если есть соответствующая технология), а на обеспечении технологических, коммуникативных процессов. С этим же был связан сдвиг от «искусности» действий творящего к «искусственности» эстетических приемов¹⁴. Представители авангарда легко

¹⁴ Ср. у Шкловского о художественном: «оно „искусственно“ создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности» [Шкловский 1983: 23].

и с интересом обращались к новым видам искусства, основанным на технике: фотографии и кино.

Технологизация художественного процесса означала и отход от автономизации эстетического: если предмет искусства существует как предмет созерцания, его можно представить существующим самостоятельно, отрешенно; если же предмет искусства включается в технологическую цепочку, то его самостоятельность (при всех заявлениях о самоценности произведения и произволе автора) оказывается под сомнением (с этим связана, в частности, и легкость вхождения представителей авангарда в «прикладные» области искусства: дизайн, рекламу, пропаганду).

ΤΕΧΝΗ, ARS, ТЕХНИКА: словесные и понятийные метаморфозы

История понимания искусства европейцами предстает с лингвистической точки зрения многоязычным процессом, в котором греческое *téchnē* было замещено латинским *ars*, а затем и его новоевропейскими эквивалентами, за которыми в Западной Европе все еще отчетливо проглядывала латинская основа. Однако, поскольку тенденция смещения *ars* в сторону искусства как собственно эстетической деятельности оставляла в семантике продуктивной деятельности разрывы, греческое *téchnē* получило возможность возвращения, при этом оно испытало серьезную трансформацию, обусловленную сменой общего контекста продуктивности в условиях новоевропейской культуры. Так *téchnē* из 'искусства' (в изначальном, синкретичном ремесленном смысле искусности) превратилось в 'технику' в смысле промышленного производства, сохранив при этом изначальный импульс человеческой продуктивности, но оставив эстетический момент творчества *ars* и его производным. Понятийная и лексическая дифференциация опиралась при этом на многоязычные ресурсы общеевропейской языковой и культурной традиции.

→ ЛИТЕРАТУРА

- Крученых, Хлебников 1929 — Крученых А., Хлебников В. Слово как тактовое // От символизма к Октябрю. М., 1929. Т. 1.
- Старославянский словарь — Старославянский словарь (по рукописям XI веков) / Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М., 1999.
- Ханзен-Лёве 2001 — Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. М., 2001.

- Шкловский 1983 — *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1983.
- Baudart 1990 — *Baudart A.* Art // Les notions philosophiques: Dictionnaire. Paris, 1990. Т. 1.
- Baumgarten 1783 — *Baumgarten A. G.* Metaphysik. Halle, 1783.
- Beckmann 1802 — *Beckmann J.* Anleitung zur Technologie. Göttingen, 1802.
- Chantraine 1977 — *Chantraine P.* Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Paris, 1977. Т. IV. 1.
- Diderot 1751 — *Diderot D.* Art. Artisan. Artiste // Encyclopédie, ou doctionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris, 1751. Т. 1.
- Kant 1790 — *Kant I.* Kritik der Urteilkraft. Berlin; Liebau, 1790.
- Klinkenberg 1971 — *Klinkenberg H. M.* Artes liberales/artes mechanicae // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1971. Bd. 1.
- Kurrer 1900 — *Kurrer K. E.* Technik // Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften. Hamburg, 1900. Bd. 4.
- Ritter 1971 — *Ritter J.* Ästhetik // Historisches Wörterbuch der Philosophie. Basel; Stuttgart, 1971. Bd. 1.
- Seibicke 1968 — *Seibicke W.* Technik. Versuch einer Geschichte der Wortfamilie um téchnē in Deutschland vom 16. Jh. bis etwa 1830. Düsseldorf, 1968.
- Trésor 1974 — Trésor de la langue française. Paris, 1974. Т. 3.

Л. И. ЩЕГОЛЕВА

«ПОИСТИНЕ ПРЕКРАСНЫ НОГИ БЛАГОВЕСТВУЮЩИХ МИР...»

Академик Д. С. Лихачев в своей книге «Поэтика древнерусской литературы» в разделе о метафорах-символах пишет следующее: «Средневековая книжность и средневековое искусство были пронизаны стремлением к символическому толкованию явлений природы, истории и писания. <...> Средневековый символизм „расшифровывает“ не только многие мотивы и детали сюжетов, но он же позволяет понять многое и в самом стиле литературы средневековья. В частности, так называемые общие места средневековой литературы, столь в ней распространенные, во многих случаях отражают особенности средневекового символизирующего мировоззрения. Так, например, средневековой символикой объясняются многие из „литературных штампов“ средневековой агиографии. <...> Агиографы стремятся воплотить в житии святых „вечные истины“, символические отношения, которые в наше время во многих случаях воспринимаются только как „литературные шаблоны“» [Лихачев: 164].

Стремление к освобождению литературного творчества из-под власти теологии исследователь видит, в частности, в «перевешивании» материальной части символа над духовной. Отсюда средневековый «реализм» (термин средневековой философии), приводящий к материальному воплощению символов. В качестве примера Д. С. Лихачев приводит изображение в композиции Страшного суда исполинской кисти руки, сжимающей души праведных в образе младенцев — как «материализованное» библейское выражение «души праведных в руце Божией».

«Противоположное явление — образный перевес духовной части образа приводил иногда к той же его „материализации“. Так, например, реальное отправление Стефана Пермского на проповедь приобретает в житии Стефана Пермского, составленном Епифанием Премудрым, символический, духовный смысл. Отсюда и ноги Стефана „духовные“, отсюда дальнейшее абстрагирование ног Стефана и неожиданный эпитет: „...по истине бо тех суть красны (т. е. красивые. — Д. Л.) ноги благовествующих мир“» [Там же: 167].

В этом глубоком анализе знаменитого исследователя нам хотелось бы оспорить оценку «неожиданный», которую Д. С. Лихачев

чев дал эпитету «красные ноги». О том, что эпитет не является изобретением автора жития Стефана Пермского, свидетельствует употребление его в переводной Путятиной минее на май XI в. в каноне апостолу Симону (память 10 мая):

Гѣко краснѣ ноꙗѣ твои Симонѣ ·
бл҃гобѣпнь же ти гдыкъ [ПМ, л. 44 об.].

Как древнерусский агиограф XIV в., так и автор канона апостолу Симону и вслед за ним древнеславянский переводчик использовали в данном случае один и тот же источник — послание апостола Павла к Римлянам:

како же проповѣда̄. аще не послани бꙋдꙋтъ, такоже ѣ писано. тако красны ноги бл҃говѣствꙋющіи миръ. бл҃говѣствꙋющіи бл҃га̄ [Геннадиевская Библия, Рим 10: 15].

В русском синодальном переводе: «И как проповедовать, если не будут посланы, как написано: Как прекрасны ноги благовествующих мир, благовествующих благое!»

Слова эти сказаны апостолом Павлом об апостолах — проповедниках благовествования, что подчеркивается лексическими переключками в греческом оригинале: «если не будут посланы» ἐὰν μὴ ἀποστολῶσιν — «апостолы» ἀπόστολοι (букв. «посланники»), «благовествующих» εὐαγγελιζομένων — «евангелие» εὐαγγέλιον (букв. «благовествование»). Епифаний Премудрый, вставляя эти слова в житие Стефана Пермского, тем самым сравнивает его подвиг по просвещению Пермской земли с апостольским благовествованием, а его самого — с апостолами. Это видно на более широком контексте, окружающем новозаветную цитату: «Понде в̄ землю, идѣ не ходиша нв҃гама сн̄ ст̄н̄ ап̄лн̄, о҃чн̄це г̄ни. Понстинѣ вш̄ тѣ со҃гьт̄ красны ноги бл҃говѣствꙋющіи миръ! Понде в̄ землю, идѣже не бывали вбиходи ап̄л̄тн̄, идѣже не изыде вѣщаніе и проповѣданіе ст̄т̄ ап̄л̄» [Житие Стефана Пермского: 18].

Древние комментаторы этого места из Послания ап. Павла подчеркивают, что «красоту ног» здесь нужно понимать в духовном, а не в вещественном смысле. В комментариях Оригена (сохранились в латинском переводе) говорится следующее: «То, что прекрасными здесь называются не телесные, а духовные ноги, думаю, никто, хорошо знающий Писание, отрицать не будет. <...> Те ноги красивы и прекрасны, которые идут по пути жизни» [PG 14: 1168]. Далее Ориген связывает данное место из Послания ап. Павла с омовением ног апостолов Иисусом Христом, о котором говорится в Евангелии от Иоанна и которое он также понимает в духовном смысле, называя воду, которой Иисус омыл ноги ученикам,

«живой водой духовного учения», которая «омыла души их от всей грязи и нечистот» [Ibid.: 1169]. Таким образом, «прекрасные ноги» из Послания ап. Павла символизируют, по Оригену, праведные души апостолов. Уподобление мыслей и чувств человека, его праведности или неправедности, дурных или хороших дел движению ног восходит к Ветхому Завету. В качестве примера можно привести цитаты из библейской Книги Иова: «Если нога моя спешила на лукавство, — пусть взвесят меня на весах правды, и Бог узнает мою непорочность» (Иов 31: 5–6), Псалтири: «Повелениями Твоими я вразумлен; потому ненавижу всякий путь лжи. Слово Твое — светильник ноге моей и свет стезе моей» (Пс 118: 104–105), Книги пророка Исаии: «Если ты удержишь ногу твою ради субботы от исполнения прихотей твоих в святой день Мой, и почтишь ее тем, что не будешь заниматься обычными твоими делами, угождать твоей прихоти и пустословить, то будешь иметь радость в Господе...» (Ис 58: 13–14), «Ноги их бегут ко злу, и они спешат на пролитие невинной крови; мысли их — мысли нечестивые; опустошение и гибель на стезях их» (Ис 59: 7). В Псалтири есть и прямой параллелизм ноги — душа: «Приготовили сеть ногам моим; душа моя поникла» (Пс 56: 7); «Он сохранил душе нашей жизнь и ноге нашей не дал поколебаться» (Пс 65: 9). Связь между ногами и душой человека, идущая от Библии и ее толкований, получила выражение в понятии «душевные ноги», встречающемся в каноне святых мучеников Петра, Дионисия, Андрея, Павла, Кристины, Ираклия, Павлина и Венедима:

Постави на камене вѣрѣ ·
Петре душевныя ноги

([ПМ, л. 78 об.]; аллюзия на Пс 39: 3: «Поставил на камне ноги мои»).

В согласии с толкованием Оригена находится и толкование на это же место Послания ап. Павла к Римлянам Феодорита Киррского: «Их (апостолов) ноги прекрасными называет, ибо добрым текут путем, ибо Господними омыты руками» [PG 82: 168]. Русский синодальный перевод Библии, по-видимому, лучше всего передает смысл данного новозаветного фрагмента, переводя греч. *ὄρατος* словом 'прекрасный'. Так же и в современном научном переводе Послания ап. Павла к Римлянам Е. И. Ванеевой [Новый Завет: 973]. Менее удачен вариант современного английского перевода: beautiful 'красивый' — утрачена сема «хороший». Далее всех от правильного понимания этого места стоит толкование немецкого комментатора Нового Завета В. Бауэра, который пере-

водит греч. ὠραῖος возможным значением 'современный': Wie rechtzeitig haben sich die Freudenboten eingestellt, die das Heil verkünden «Как своевременно явились вестники радости, которые возвещают благо!» [Bauer: 1772]. Действительно, прилагательное ὠραῖος имело в древности значение 'современный', впоследствии утраченное (в совр. греч. ὠραῖος — только 'прекрасный'), но, как видно из древних толкований, в Послании ап. Павла оно употреблено скорее всего все-таки в значении 'прекрасный'. К моменту же первых славянских переводов Нового Завета значение 'современный' у прил. ὠραῖος было уже безвозвратно утраченным.

Фрагмент о «прекрасных ногах» в Послании ап. Павла к Римлянам, в свою очередь, является цитатой, которая вводится словами «как сказано». Это цитата из ветхозаветной Книги пророка Исаии: «Поэтому народ Мой узнает имя Мое; поэтому *узнает* в тот день, что Я тот же, Который сказал: вот Я! Как прекрасны на горах ноги благовестника, возвещающего мир, благовестующего радость, проповедующего спасение, говорящего Сиону: воцарился Бог твой!» (Ис 52: 6–7). В контексте ветхозаветной истории это пророчество следует понимать как возвращение Иерусалиму об освобождении от вавилонского плена [Толкование новозаветных посланий: 175]. Одновременно эта фраза пророка Исаии является, согласно древним и новым толкователям, пророчеством о будущем пришествии Мессии — Христа [Толковая Библия 5: 473–474]. В комментарии Иоанна Златоуста на Книгу пророка Исаии (сохранился в армянском переводе) говорится (курсивом выделены библейские цитаты, данные в церковнославянском переводе): «*Азъ есмь Самъ глаголяй, ту есмь*. Христос, говоривший через пророков, потом показал Себя во плоти и говорил с нами. Потому также прибавляется: *коль красны на горахъ ноги благовѣствующихъ мир, благая*. Акила говорит: как прекрасны на горах ноги благовестующего мир, благовестующего благое; Симмах: как приятны, а Феодотион: как прекрасны. По справедливости здесь усматриваются ноги, попирающие змей и скорпионов. Прекрасны эти ноги: они превосходят по красоте лучи солнечные, они приносят нам весьма многие блага. Что может сравниться с миром? Что может быть приятнее примирения с Богом, с самим собою и с своим ближним? Смотри, как велась тройкая и различная борьба: мы боролись с Богом, с самими собою, а также с другими. Бог же прекращает эту борьбу, нисходя свыше и говоря: *миръ вамъ*. Не мы ли сами просили обетования мира? Он Сам пришел, чтобы мы примирились с Ним, убеждал нас и дал такие блага, каких никто не мог знать или измыслить» [Творения Иоанна Златоуста: 316].

Разные переводы Библии на греческий язык в этом месте обнаруживают несходство. Древние переводчики Симмах и Феодотийон, в согласии с еврейским текстом, употребляют эпитет τὶ εὐπρεπεῖς πόδες «как красивы... ноги». Так же и в древнем латинском переводе Библии (Вульгате): *quam pulchri super montes pedes adnuntiantis et praedicantis rasem...* Акила переводит это место глаголом τὶ ὠραῖώθησαν аор. пасс. 3 мн. 'как украсились (ноги)'. Этот перевод нашел отзвук в гимнографии:

Симонѣ апѣль похвала ·
оукраистася ногѣ ти поутѣмъ проповѣди ·
стѣпавши прѣдобрѣна

([ПМ, л. 45 об.], стихира апостолу Симону, память 10 мая).

В переводе семидесяти толковников (Септуагинте), послужившем оригиналом для древнеславянской Библии, вообще нет ни «прекрасных», ни «красивых» ног. В этом переводе читается: «Я пришел, как весна (ὡς ὥρα) на горы». Причина расхождений, видимо, лежит в смещении греческими списками однокоренных ὥρα (в числе других имеющего значение 'красота') и ὠραῖος ('прекрасный'). Слово ὥρα в древнегреч. языке многозначно. Значения его развивались от первоначального 'промежуток времени' → 'время года' → 'весна' (также 'лето', 'зима', 'год', 'день', 'час') → 'весна жизни', 'юность' → 'красота'. Древние комментаторы видят здесь в слове ὥра значение «весна» в символическом смысле как время прихода Мессии. Кирилл Александрийский пишет в толковании на данное место пророка Исаии: «Итак, говорит: Я пришел, как весна (ὡς ὥρα) на горы; словом же ὥра называет весну. Давайте же рассмотрим, как из вещественного становится ясным духовное. Что являет весна, видимая на горах? Расцветают новыми цветами растения, и от бесплодия они переходят к плодородию, как свойственно природе. Это мы находим и в Песни Песней: „Восстань, прийди, ближняя моя, красивая моя, голубка моя: ибо вот зима прошла, дождь прошел сам собою. Цветы показались на земле, время их срезать настало“ (ПП 2: 10–12). Ибо когда проходит зима, светлая весна приходит на землю, и являет ее питательницей цветов, и делает матерью спелых плодов. Так же мысленно происходит и с нами. Наслал на землю зиму змей отступник, сухой и бесплодной сделал ее. „Не было никого делающего благостыню, не было ни единого. Но все уклонились согласно, сделались бесполезными“ (Пс 13: 3). Но когда во плоти явился Единородный, Он сделался для нас как весна на горах. Увядавшие, как всякую красоту добродетели от своих душ отринувшие, мы расцвели в Нем и ду-

ховного плодородия исполнились, как сказано в Песни Песней: „Пусть сын брата моего сойдет в сад свой и ест плод деревьев его“ (ПП 5: 1). Итак, Он сделался как весна на горах и как ноги благовествующего глас мира, благовествующего же и благое» [PG: 1153].

Итак, в Септуагинте, которая послужила оригиналом для древних славянских переводов библейских книг, вместо «Как красивы (ὡς ὄρατοι) на горах...» читается «Как весна (ὡς ὄρα) на горы...». Слово ὄρα, имевшее, как было сказано, в древнегреч. языке множество значений, с течением времени их утеряло. Были утрачены значения 'весна', 'юность', 'красота' и другие. Осталось лишь два значения: 'час' и 'время'. К эпохе древних славянских переводов библейских книг процесс утраты значений у слова ὄра был уже завершен, и переводчики должны были выбирать из этих двух значений. Очевидно, значение 'час', которым обычно передается в древних славянских переводах греч. ὄρα, было в данном контексте неуместным, поэтому в древнеславянской Книге пророка Исаии читается: *Азъ глѣ и приидѣ. аky время на горы* [Срезневский 1: 320]. Так в списках толковых пророчеств XVI в., восходящих к рукописи по па Упыря Лихого 1047 г. В первой печатной Острожской Библии 1581 г.: *такъ время на горы*. Итак, ни образ «весны», ни образ «прекрасных ног» в древнюю славяно-русскую Книгу пророка Исаии не попал. Свою знаменитую аллегорию весны Кирилл Туровский заимствовал из других источников, а «прекрасные ноги» появляются в этом месте церковно-славянской Библии только в новое время: *коль красны на горахъ ноги благовѣствующихъ миръ, благовѣствующихъ благаяс* [Библия].

Древнерусские книжники могли познакомиться с эпитетом «прекрасные ноги» и непосредственно из Послания ап. Павла к Римлянам, и из гимнографии, и, возможно, из произведений отцов церкви. Этот эпитет они охотно затем использовали в своих оригинальных произведениях, что можно видеть хотя бы по заключительному аккорду жития Стефана Пермского Епифания Премудрого: *и тако красныма нугама си наступль на змѣа и на челюсти его с і тако исторгнѣвъ из самого гуртани его древле похыщеным и поглощеным и прелщеным идоламоужениемъ, и снхъ шевративъ и наоучивъ, швчата Хва крещениемъ сотвори м, і вѣрою приведе м ко Хбѣ бгоу* [Житие Стефана Пермского: 109].

ЛИТЕРАТУРА

Библия — Библия. Пг., 1913.

Геннадиевская Библия — Библия 1499 года и Библия в синодальном переводе. Т. 8: Деяния святых апостолов. Послания святых апостолов

- Иакова, Петра, Иоанна, Иуды. Послания святого апостола Павла. Апокалипсис. М., 1992.
- Житие Стефана Пермского — Житие Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым / Подг. к печ. В. Г. Дружинин. СПб., 1897.
- Лихачев — *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Новый Завет — Новый Завет на греческом языке с подстрочным переводом на русский язык. СПб., 2001.
- Острожская Библия — Библия сирѣчь книги ветхаго и новаго заветѣ по азкѣ словенскѣ. Острог, 1581. Фототипическое переиздание: М., 1988.
- ПМ — *Щеголева Л. И.* Путятин минея (XI век) в круге текстов и истолкования. 1–10 мая. М., 2001.
- Срезневский — *Срезневский И. И.* Материалы для Словаря древнерусского языка. М., 1958. Т. 1–3.
- Творения Иоанна Златоуста — Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиеп. Константинопольского, в русском переводе. СПб., 1900.
- Толкование новозаветных посланий — Толкование новозаветных посланий и Книги Откровения. [М.,] 1989.
- Толковая Библия — Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета. Пг., 1904–1913.
- Bauer — *Bauer W.* Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur. Berlin, 1958.
- PG — *Migne G.-P.* Patrologiae cursus completus. Series Graeca. Paris.

Е. Б. ЯКОВЕНКО

«...В НЕТЛЕННОЙ КРАСОТЕ КРОТКОГО
И МОЛЧАЛИВОГО ДУХА»
(О КРАСОТЕ И КРАСИВОМ В АНГЛИЙСКИХ
И НЕМЕЦКИХ ПЕРЕВОДАХ БИБЛИИ)

Что такое красота? Что такое красиво? Красиво и хорошо, некрасиво и плохо — это одно и то же? Может ли тот или иной человек считаться красивым? Что человек может (должен) сделать, чтобы быть красивым, и будет ли это угодно Богу? Вероятно, тяготеющая к христианству часть человечества не раз искала ответы на эти вопросы в Библии. Попытались это сделать и мы, сравнив лексические средства выражения понятий 'красота' и 'красивое' в двух хорошо известных и авторитетных переводах Библии: на английском языке — в Библии короля Якова (King James Bible. The Authorized Version), на немецком языке — в Библии Мартина Лютера (Lutherübersetzung). В отдельных случаях мы привлекали к анализу «Благую Весть» (Good News Bible) — довольно распространенный современный английский перевод, отличающийся простотой лексики и конструкций, а также русский синодальный перевод — для облегчения восприятия и сравнения примеров. Поскольку все эти переводы не являются оригинальными текстами, нам пришлось обратиться к лексике первоисточников и установить с помощью конкорданса Стронга [Strong 1989] древнееврейские (для Ветхого Завета) и греческие (для Нового Завета) соответствия. Кроме того, мы сочли нелишним обращение к латинской Библии — Вульгате. Хотя *Biblia Sacra Vulgata* не легла в основу Библии короля Якова и Лютеровской Библии, она была хорошо известна переводчикам того времени и, безусловно, оказала влияние и на английский, и на немецкий переводы.

Наблюдения над употреблением слов, выражающих понятия 'красота', 'красивое', 'прекрасное' в английском и немецком переводах Библии (англ. *beauty, beautiful, fair, lovely, goodly, goodness, comely, comeliness, fine*; нем. *Schönheit, Herrlichkeit, schön, fein, lieblich, herrlich, prächtig, anständig, hübsch*), наводят на некоторые любопытные размышления. Обращает на себя внимание то, что частотность употребления указанных слов сравнительно невысока (в Библии короля Якова слово *beauty* встречается 49 раз, слово *beautiful* — 23 раза, *fair* — 54 раза, включая формы компаратива (3) и суперлатива (3), *goodly* — 35 раз, включая формы компаратива (1)

и суперлатива (3), *goodliness* — 1 раз, *comely* — 15 раз, *comeliness* — 5 раз, *lovely* — 4 раза. На периферии этой небольшой тематической группы находится слово *fein* 'прекрасный, изысканный, тонкий', одно из значений которого соответствует общей семантике группы. Такие слова, как *handsome, nice, pretty, good-looking*, в Библии короля Якова отсутствуют. У Мартина Лютера слово *schön* встречается свыше 60 раз, слово *Schönheit* — около 20 раз, *herrlich* — 40 раз, *Herrlichkeit* — 66 раз, *prächtigtig* — 4 раза, *lieblich* — 11 раз, *anständig* и *hübsch* — по 3 раза (ввиду отсутствия полного конкорданса к Лютеровской Библии и необходимости обработки данных вручную в подсчетах употреблений немецких соответствий могут быть погрешности). Преобладающее большинство всех словоупотреблений приходится на Ветхий Завет, где встречаются довольно лаконичные положительные характеристики внешности тех или иных персонажей (как женщин, так и мужчин), но по ним трудно судить о красоте этих людей. Например, о Вирсавии говорится лишь, что она была красива:

And it came to pass in an evening tide, that David rose from off his bed, and walked upon the roof of the King's house: and from the roof he saw a woman washing herself: and the woman was very *beautiful* to look upon (2 Sam 11: 2) =

= Und es begab sich, daß David um den Abend aufstand von seinem Lager und sich auf dem Dach des Königshauses erging; da sah er vom Dach aus eine Frau sich waschen; und die Frau war von sehr *schöner* Gestalt (II Sa 11: 2).

Так же скупо говорится в Библии о красоте Сары (Быт 12: 11), Рахили (Быт 29: 17), Фамари (2 Цар 14: 27). Чуть больше мы узнаем об Авессаломе, который считался красивейшим мужчиной Израиля (2 Цар 14: 25–26) и отличался, помимо прочего, длинными тяжелыми волосами (они-то и послужили причиной его гибели).

Для усиления положительной эстетической характеристики некоторых персонажей используется синонимический повтор: Эсфирь была «красива станом и пригожа лицом» (Эсф 2: 7), Иосиф также был «красив станом и пригож лицом» (Быт 39: 6), но для его физического портрета в английском и немецком переводе используется иная лексика (см. ниже), Давид был «белокур, с красивыми глазами и приятным лицом» (1 Цар 16: 12):

... The maid was *fair and beautiful* (Es 2: 7) =

= ... Sie war ein *schönes und feines* Mädchen (Est 2: 7).

Joseph was a *goodly* person, and *well favoured* (Gen 39: 6) =

= Josef war *schön* an Gestalt und *hübsch* von Angesicht (1 Mose 39: 6).

[David] was ruddy, and withal of a *beautiful* countenance, and *goodly* to look to (1 Sam 16: 12) =
= Under war bräunlich, mit *schönen* Augen und von *guter* Gestalt (I Sa 16: 12).

Более подробно о красоте у древних говорится в Песни Песней Соломона — гимне любви и красоте, изобилующем поэтическими сравнениями и метафорами:

Thou art *beautiful*, O my love, as Tirzah, *comely* as Jerusalem... (Song 6: 4) =
= Du bist *schön*, meine Freundin, wie Tirza, *lieblich* wie Jerusalem... (Hoh 6: 4).

Who is she that looketh forth as the morning, *fair* as the moon, clear as the sun...? (Song 6: 10) =
= Wer ist sie, die hervorbricht wie die Morgenröte, *schön* wie der Mond, klar wie die Sonne...? (Hoh 6: 10).

How *fair* and how *pleasant* art thou, O love, for delights! (Song 7: 6) =
= Wie *schön* und *lieblich* bist du, du Liebe voller Wonnel! (Hoh 7: 7).

В Новом Завете о физической красоте не говорится почти совсем: там преобладает этическая оценка человека (см. ниже). Заметим, что слова, антонимичные исследуемым, почти полностью отсутствуют в тексте: кроме двух стихов в книге Левит, мы не находим в Библии упоминания о безобразном.

В Вульгате для выражения понятия 'красивое' используются, как правило, два прилагательных — *pulcher* и *decor*. Из существительных почти исключительно употребляется *pulchritudo*, редко — *decor* и *ornamentum* ('украшение, наряд'). Этому единообразию противостоит в первоисточнике множество древнееврейских слов, значения которых были нами определены с помощью конкорданса Стронга: *yâpheh* 'beautiful, comely, fair, goodly, pleasant, well', *tiph'ârâh* 'beautiful, comely, fair, glorious, honour, majesty, bravery', *hădârâh* 'splendour', *yophîy* 'beauty', *hădâr* 'magnificence, i. e. ornament or splendour, beauty, comeliness, excellency, glorious, glory, honour, majesty', *nâ'êm* 'pass in beauty, be delight, be pleasant, be sweet', *no'am* 'agreeableness, i. e. delight, suitability, splendour, grace', *nâ'ah* 'to be pleasant, beautiful, comely', *na'veh* 'beautiful, comely', *'ahab* 'to have affection, be love (-d, -ly, -r)', *machmâd* 'beloved, desire, goodly, lovely', *'egeb* 'much love, very lovely', *yâphâh* 'be lovely, be fair', *tôwb* 'used likewise as a noun — a good man or woman, also adj. — beautiful, better, best, cheerful, fine, glad, good, gracious, joyful, kindly, loving, merry, precious, sweet', *shappîyr* 'beautiful, fair', *tâhôwr* 'clean, fair, pure'. В Новом Завете исследуемая лексика почти не встречается, и поэтому со-

ответствующих греческих слов гораздо меньше: ὥραϊος 'belonging to the right hour or season, i. e. flourishing', προσφιλής 'lovely», ἀστεῖος 'urbane > handsome > fair», καλός 'better, fair, good, honest, worthy'. По определениям, приводимым в конкордансе, трудно выявить синонимические различия между словами первоисточников, но тем не менее обнаруживается определенная зависимость между теми или иными древнееврейскими (греческими) словами и их английскими и немецкими эквивалентами в переводах. Ниже приводятся наиболее частые соответствия:

др.-евр.	греч.	англ.	нем.
hādârâh hādâr yophîy nâ'êm no-'am yâpneh tiph'ârâh		beauty	Schönheit Schmuck Herrlichkeit
yâpneh tiph'ârâh	ὥραϊος	beautiful	schön prächtig
hādâr		comeliness	Schmuck
nâ'ah nâ'veh yâpneh		comely	lieblich anständig
'ahab machmâd 'egeb	προσφιλής	lovely lieblich	schön
yâpneh yâphâh tôwb shappîyr tâhōwr	ἀστεῖος καλός	fair	schön herrlich
tôwb hādâr yâpneh	καλός	goodly	schön
tôwb		fine	fein

Несмотря на эту зависимость, практически все исследуемые слова одного языка оказываются взаимозаменяемыми, а их денотативные и стилистические различия — стертыми. Указанные слова относятся как к людям безотносительно их пола и возраста, так и к предметам (частям тела, одежде, жилищам, драгоценностям и т. д.).

Необходимо также отметить, что приводимая схема соответствий действительна лишь в том случае, если исследование идет только в одном направлении — от английских слов к их немецким эквивалентам. Поиск английских эквивалентов немецких слов приводит к совершенно другим соответствиям (например, *beauty* — *Herrlichkeit*, но *Herrlichkeit* — *majesty, glory, magnificence*), делая сопоставительный анализ бесконечным.

Реконструкция понятий 'красота', 'красивое', 'прекрасное' по данным английского и немецкого языков на материале библейских текстов должна дать ответ на следующие вопросы:

1. Если можно объяснить тот факт, что слова, обозначающие красивое (прекрасное), употребляются в Библии нечасто (гораздо большее значение придается моральным качествам человека), то как объяснить то, что в Библии, за исключением Первого послания апостола Петра, ничего не говорится о внутренней красоте человека?

2. Известно, что в языке средств выражения отрицательной оценки обычно не меньше, а зачастую и больше, чем средств выражения положительной оценки (то, что хорошо, воспринимается как норма и может не иметь специального языкового обозначения). Почему в Библии все же отсутствуют способы выражения понятия 'безобразное'?

Попробуем дать ответы на эти вопросы, вновь обратившись к переводам:

Favour is deceitful and *beauty* is vain: but a woman that feareth the Lord, she shall be praised (Prov 31: 3) =
= *Lieblich und schön sein ist nichts; ein Weib, das den Herrn fürchtet, soll man loben* (Spr 31: 3).

Также и вы, жены, повинуйтесь своим мужьям...

Да будет украшением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде,

Но сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что ценно перед Богом (1 Петр. 3: 1, 3, 4) =

= But let it be the hidden man of the heart, in that which is not corruptible, even the *ornament* of a meek and quiet spirit, which is in the sight of God of great price (1 Pet. 3: 1, 3, 4) (King James Bible) =

= You should not use outward aids to make yourselves beautiful, such as the way you do your hair, or the jewellery you put on, or the dresses you wear. Instead, your beauty should consist of your true inner self, the ageless *beauty* of a gentle and quiet spirit, which is of the greatest value in God's sight (1 Pet 3: 1, 3, 4) (Good News Bible) =

= Euer *Schmuck* soll nicht äußerlich sein...

Sondern der verborgene Mensch des Herzens im unvergänglichen *Schmuck* des sanften und stillen Geistes: das ist köstlich vor Gott (1 Pet 3: 1, 3, 4).

Последний пример показывает, насколько неожиданными могут быть лексические соответствия, вернее, несоответствия в различных переводах: *ornament* — *beauty* — *Schmuck*. Наиболее удачным нам представляется слово *beauty* в Good News Bible, и весь отрывок в этом переводе звучит скорее рекомендующе, чем осуждающе. Интересно, что в соответствующем стихе Вульгаты красота вообще не упоминается: там говорится о «нетленности кроткого и скромного духа» (*incorruptibilitas quieti et modesti spiritus*). Подобное слово — *incorruptibility* — стоит и в следующем духу и букве Вульгаты католическом переводе Библии на английский язык.

Итак, библейский канон красоты подразумевает в противоположность красоте внешней «красоту кроткого и молчаливого духа». Понятие красоты при этом оказывается поглощенным другими понятиями — понятиями скромности, простоты, послушания, смирения, праведности. Вот почему в Библии нечасто говорится о внешней красоте: важность ее не умалялась, но определялась лишь в сочетании с красотой духовной. По этой же причине в Библии практически не упоминается безобразное, хотя примеры, изображающие греховность человеческой натуры, бесчисленны. Так понятия 'красивое' и 'хорошее', 'некрасивое' и 'плохое' идут в Библии рука об руку, причем этическая оценка отдельным персонажам и человеку вообще дается с помощью лексики, используемой первоначально для выражения эстетической оценки. Почему же красивым называется то, что первоначально просто хорошо, удобно, приемлемо, одобряемо?

Наверное, для красоты...

ЛИТЕРАТУРА

- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Berlin, 1991.
Biblia Sacra Vulgata. Stuttgart, 1994.

-
- Biblische Begriffskonkordanz / Bearb. von H. Langenberg. Württemberg, 1976.
Good News Bible. Today's English Version. The Bible Societies. 1976.
Holy Bible. The Authorized (King James) Version. The Gideons International. 1978.
Strong 1989 — Strong's Exhaustive Concordance of the Bible. 45 ed. World Bible Societies. 1989.
Wörterbuch zur Bibel / W. H. Schmidt, G. Delling. Hamburg; Zürich, 1971.

Э. М. БЕРЕГОВСКАЯ

КОНЦЕПТЫ «ПРЕКРАСНОЕ» — «УРОДЛИВОЕ» ВО ФРАНЦУЗСКОМ АРГО

Арго дуалистично по своей природе. С одной стороны, оно входит в систему языка, составляя органичный компонент шкалы его функциональных стилей, используя его фонетику, морфологию, синтаксис, т. е. оно является частью общенационального языка. С другой, арго ему противостоит по многим параметрам. Главным стержнем этой оппозиции является отношение к норме. Если все книжные стили — научный, публицистический, административный — полностью подчинены норме, разговорный допускает некоторые отклонения от нее, а в просторечии отклонения становятся регулярными, то арго — это сплошное отклонение от нормы. Можно сказать, что арго — это часть целого, взбунтовавшаяся против целого.

Д. С. Лихачев, который благодаря советской власти имел возможность еще смолodu познакомиться с арго не из книг, а из заключенных в Соловецком лагере, назвал арго вызовом обществу, лингвистической формой социального протеста: «Арготическое слово есть своего рода общественный жест, символизирующий „мужественное“, пренебрежительное, насмешливое, критическое отношение к действительности» [Лихачев 1964: 343–344].

Арго, следовательно, не просто альтернативная система коммуникации, это определенный взгляд на мир. Арготическая языковая картина представляет мир в перевернутом виде, общезначимые этические ценности имеют здесь явно ощутимую негативную коннотацию и наоборот: работа — это *chagrin* 'горе', а сигарета с наркотиком — *bonheur* 'счастье'; *méchant* (в общенациональном языке 'злой') — это 'классный', а Бог — *le Barbu* 'бородач'; крестьянин — *bouseux* 'навозник', а фальшивомонетчик — *artiste*; шахтер — *gueule noire* 'черная морда', а шантажист — *rossignol* 'соловей'; трудиться — *bossier* 'горбить' или *galérer* 'отбывать каторгу', а убить —

nettoyer 'очистить' или *refroidir* 'охладить' и т. д. Говорящим на аргю хочется весь мир вывернуть наизнанку: недаром такую популярность вновь приобрел верлан, выворачивающий каждое слово, так что *français* превращается в *céfran*, *mère* в *reum* и т. д.

Есть еще одно очень важное положение общего характера, которое необходимо прояснить прежде, чем можно будет перейти к рассмотрению места, которое занимают в аргю концепты «красивое» — «уродливое». Аргю — это до некоторой степени фикция. Нет ни одной социальной и профессиональной группы, которая употребляла бы все лексемы, зафиксированные в «Большом словаре русского жаргона» В. М. Мокиенко и Т. Г. Никитиной, который вышел в Санкт-Петербурге в 2000 г., или в словаре французского жаргона Ж.-П. Колена и Ж.-П. Мевеля, который выпустило в 1994 г. издательство «Ларусс». Есть разные аргю, свойственные разным социальным или профессиональным группам. Подчеркивая это обстоятельство, Альбер Доза еще в конце 20-х гг. XIX в. озаглавил свою книгу об аргю «*Les argots*». Эти разные аргю имеют общее ядро, сравнительно небольшой лексический фонд, который Дениза Франсуа-Жежер называет *argot commun* — и потому, что это сердцевина арготического лексикона, которая входит в разные аргю, и потому, что эти слова проникли в фамильярную речь и знакомы всем французам. Известная французская лингвистка М. Ягелло, рассматривая синонимический ряд с денотатом «деньги», в который входят и отдельные арготизмы (*pognon, fric, pèze, artiche, blé, oseille, radis*), признается, к примеру, что ей самой случается, в зависимости от контекста и ситуации, употреблять эти сугубо ненормативные лексемы [Yaguello 1981: 183]. Если мы хотим выяснить общие тенденции развития аргю, мы можем оперировать всем корпусом собранной в большом словаре арготической лексики, но если нас интересует бытование каких-то определенных слов, их реальное употребление в речи, надо обратиться к речевой практике более или менее конкретной группы арготирующих.

Поэтому вопрос о понятиях «прекрасное» и «безобразное» мы будем рассматривать на материале аргю молодежи городских окраин. Это самые новые арготические образования, и они сразу привлекли внимание французских исследователей. В последние десятилетия появился ряд более или менее солидных источников, в которых зафиксирована лексика молодежных аргю окраин Парижа и других больших городов — словарь Жан-Пьера Гудайе «*Comment tu tchatches!*» [Goudailler 1997], «*Le Dico de la Banlieue*» Филиппа Пьер-Адольфа и др. [Pierre-Adolphe 1996], работа Бориса Сегена и Фредерика Тейяра «*Les Céfrans parlent aux Français*» [Seguin,

Teillard 1996], книга Элианы Жиран и Брижит Кернель с вызывающим названием «Le vrai langage des jeunes expliqué aux parents qui n'y entravent rien» («Настоящий язык молодых с пояснениями для родителей, которые ничего в нем не секут») [Girard, Kernel 1996]. Именно на эти источники мы опираемся, изучая лексику, которая выражает концепты «прекрасное» — «уродливое».

Мансур Сейя очень ярко описывает группы подростков, которые живут в неблагополучных районах — на окраинах мегаполисов. Среди них много арабов, негров, азиатов, они родились во Франции, но чувствуют себя здесь изгоями. Их безработные родители живут на окраинах, как в гетто, и молодежь ждет такое же будущее. Поэтому они агрессивны и демонстративно не хотят подчиняться никаким правилам. Они часто бросают школу не доучившись, сбиваются в стайки, болтаются по площадкам для парковки и по подъездам, разрисовывают стены яркими граффити, поджигают машины, занимаются мелкими грабежами, провоцируют полицию. Вот один образчик их речи, записанный Мансуром Сейя: *Quand mon ieuf a su que maintenant ma reum elle kifait avec ma oxti, il s'est mis a reboi et à planer high in the sky* («Когда мой отец узнал, что мать покуривает травку вместе с моей сестрой, он принялся пить напропалую») [Sayah 2001: 20].

Б. Сеген и Ф. Тейяр, а также Э. Жиран и Б. Кернель описывают группы подростков, менее агрессивные по отношению к обществу и родителям (ученики Сегена даже охотно участвовали в сборе материала для его книги), но тоже очень однородные и сплоченные.

Следует отметить, что е. концепты аргорецептивные, т. е. такие, вокруг которых активно возникает большое количество лексических единиц, образующих семантические поля. К таким концептам относятся «человек», «питье», «секс», «воровство», «передвижение», «смерть» и т. п. Некоторые из этих полей включают развернутые синонимические ряды, в пределах поля идет интенсивная смена лексических поколений. Концепты «прекрасное» — «безобразное» к аргорецептивным не относятся. Ни в русских, ни во французских арго нет ни одного означающего для денотатов «красота» — «уродство». Арго не испытывает потребности в обобщении этих явлений и их номинации. Оно вообще избегает абстрактных понятий. А для оценки этой стороны жизни, для аффективной реакции на красивое — безобразное в арго есть слова с самой широкой семантикой.

В арго окраин, как и в *argot commun*, нет слов со значением «красота» или «уродство». Об этих категориях говорят с помощью слов с размытой, стертой, обобщенной семантикой, тех, ко-

торые применительно к русской разговорной речи называют «слова-губки». Вместо «Вот красота!» говорится «Смертельный номер!» (*C'est mortel!* или даже *tell!*). А в качестве синонимов выступают *tellurgique, secla, esstra, hyperbien, hypersympathique, hypergénial, méga plus*.

Говоря о том, как отражаются в аргю концепты «красота» — «уродство», надо сразу констатировать крайнюю узость арготического обзора. Аргю никак не приспособлено для того, чтобы отражать красоту заката, реки, дерева, в нем нет ни одного слова, чтобы хоть как-то обозначить эти явления: природа для аргю почти не существует. Из природных явлений название имеется только для дождя (в общем аргю — *la flotte, il flotte*), а из всей фауны представлены только пес (*clebs*), кот (*greffier*) и конь (*valcheu*). Это объясняется, по-видимому, тем, что аргю — сугубо городское явление.

Аргю в высшей степени антропоцентрично, и это сказывается в подходе к концептам «красота» — «безобразие». Они регистрируются только в лексических единицах, описывающих человеческое тело, причем преимущественно женское тело.

Попробуем сконструировать идеальный портрет красотки, какой она видится в зеркале французского аргю. К ней приложимо самое универсальное прилагательное, которое обозначает в аргю все красивое, — *bath*, но есть синтетические существительные, которые специально обозначают очень красивую девушку (*beubon*) или хорошенькую, симпатичную внешне (*minette, nenette*), настоящую соблазнительницу (*allumeuse, autoroute du soleil*). Она до того хороша, что ее хочется сравнить с чем-то очень приятным, радующим душу и тело (скорее тело, чем душу, учитывая заземленный характер аргю) — например, с черной икрой (*elle est caviar*) или горячим рогаликом (*elle est croissant chaud*). Но гораздо более характерно для аргю сравнение красивой женщины с чем-то разящим, убийственным: *balle* 'пуля', *bombe* 'бомба', *canon* 'пушка', *fusée* 'ракета'. Красота убивает наповал, так что ее носительница — преступница (*criminelle*), убийца (*tueuse, killeuse*). Никаких суперлативов не хватает, чтобы ее описать. Она оценивается прилагательными, в которых превосходная степень стремится стать все более превосходной: *secla* (верланализированное *classe!*), *hyperbien, hypersympathique, hypergénial, méga plus*.

Здесь вступает в действие тот типичный для аргю механизм, который называют синонимической субституцией — новое слово в ряду имеющих примерно одинаковое значение рождается по какой-то ассоциации с существующим и норовит вытеснить его из употребления.

Арготический портрет красотки имеет довольно нечеткие контуры. Деталей совсем немного. Отмечается хорошее сложение (*elle est bien baraquée*), женщина называется метонимически *charnelle* 'телесная', 'мясистая', 'из плоти и крови'. Фиксируются глаза — *mirettes* или *agates*. Грудь у нее как аппетитный плод (*pamplemousse, ananas, mandarines*). Для обозначения груди в арго есть еще целый ряд синонимов — *lolos, roberts, niches, nichons, bzazels, bzezs, amortisseurs, air-bags*. Это наиболее аргорецептивное понятие из всех, которые относятся к женской внешности.

Но для того чтобы эти существительные стали деталью портрета красотки, требуется еще прилагательное-эпитет с соответствующим значением.

И еще одна деталь привлекает арготический взгляд, внося в этот преимущественно тропеический портрет юмористическую ноту: женский зад сравнивается не только с шаром (*boule*), но и с ящиком (*caisson*) и даже с ранцем (*cartable*). Называющая ту же часть тела метонимия *beau sillon* ('прекрасная борозда'), которая в результате паронимической аттракции превращается в *béauséant*, довершает этот портрет красотки, как ее видит арго.

Ее антипод — безобразную женщину — характеризуют прежде всего общие прилагательные, обозначающие все некрасивое: *pané, daub, chome*. Есть в арго довольно длинный ряд конкретных синтетических существительных с семами 'существо женского рода' и 'уродство'. Это уродина — 'недоделанная' (*proto* от *prototype*), 'страхолюдина' (*crainte*), 'чудовище' (*streum* — верланизированный *monstre*), 'мартышка' (*guenon*), 'труп' (*cadavre*, который имеет синоним-антономасию *macchabé*), 'пукалка' (*pétasse* от *péter*), 'вторая Хиросима' (*Hiroshim 2*).

Портрет уродливой женщины может быть описан с большим количеством деталей, чем портрет красавицы. У нее круглое, как сковородка, лицо (оно обозначено антономасией *Tefal*), которое усыпано прыщами и поэтому напоминает калькулятор (*calculatrice*), у нее нос картошкой (*en patate*), волосы торчком (*antennes*), зубы торчат вперед (поэтому ее называют *décapsuleur* 'открывалка для консервов'). Она может быть толстой, как надутая воздухом подушка для плавания (*boudaquatique*), или худой, как пластинка (*skeud* верланизированное *disque*), как плоская рыба (*findus*), или до того худой, что ее можно передавать по факсу (*fax*), а ноги у нее как палки или как макароны (*bâtons, baguettes, spagetti*). И общая оценка такой внешности — *déguieux* 'отвратительный' от *déguéulasse*.

Так арго, которому общее определение красоты недоступно, конкретизирует свое представление о прекрасном и безобразном.

Из тех механизмов, которые формируют аргю, наиболее эффективным в интересующем нас плане является использование тропов. Для описания отдельных аспектов красоты — уродства аргю прибегает прежде всего, конечно, к метафоре, причем часто она принимает форму метафорической гиперболы. Красивая женщина сравнивается с бомбой (*beubon* верлан от *bombe*), уродливая — с кратером вулкана (*cratère*), красивое граффити сравнивается по эффекту с ожогом (*brûlure*). Метонимия фигурирует здесь значительно реже. Например, клишированное выражение *elle respire bien* ('она хорошо дышит') означает 'у нее большая грудь'.

* * *

Подведем теперь некоторые итоги. Как первую характерную черту отражения категорий прекрасного — безобразного в аргю мы отметим отсутствие общих терминов, т. е. абстрактных существительных для их номинации.

Вторая черта — об этих категориях говорят, прибегая к словам с размытой, диффузной семантикой. Иногда только интонация и мимика позволяют понять, как оценивается предмет речи, со знаком плюс или со знаком минус.

Третья черта заключается в том, что в соответствии со своим антропоцентрическим характером из всех проявлений в жизни прекрасного и безобразного аргю отмечает и называет только то, что касается человеческого тела, по преимуществу женского. Доминирует общая оценка с бинарной оппозицией «красиво — некрасиво». Не устанавливается никаких связей между красотой внутренней и внешней, между эстетикой и этикой. Превалирует в аргю мужской взгляд на красивое — уродливое.

Из самых активных механизмов формирования арготических лексем — паразитарной суффиксации, верланизации, заимствований из иностранных языков и тропеизации — предпочтение отдается последнему. Используется метафора, метонимия с ее разновидностью антономасией, гипербола, литота, перифраза и разные сочетания этих тропов друг с другом и с прочими механизмами.

Дает себя знать деструктивный дух аргю и его склонность к иронической трактовке денотата. Прекрасное и безобразное описываются с очень интенсивной экспрессивностью.

Запечатленный в аргю взгляд на концепт прекрасного и безобразного интересен тем, что отражает важный фрагмент языковой картины мира в современном примитивном сознании.

ЛИТЕРАТУРА

- Лихачев 1964 — *Лихачев Д. С.* Арготические слова профессиональной речи // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М., 1964.
- Girard, Kernel 1996 — *Girard E., Kernel B.* Le vrai langage des jeunes expliqué aux parents qui n'y entravent rien. Paris, 1996.
- Goudailler 1997 — *Goudailler J.-P.* Comment tu tchatches! Paris, 1997.
- Merle 1996 — *Merle P.* Le Dico de l'argot fin de siècle. Paris, 1997.
- Pierre-Adolphe 1996 — *Pierre-Adolphe Ph., Mamoud M., Tzanos G.-O.* Le Dico de la Banlieue. Paris, 1996.
- Sayah 2001 — *Sayah M.* Quand le français change de visage dans le quartier du Mirail (à Toulouse) // Cahiers. T. 1: Association for French Language Studies. Spring 2001.
- Seguin, Teillard 1996 — *Seguin B., Teillard F.* Les Céfrancs parlent aux Français. Paris, 1996.
- Yaguello 1981 — *Yaguello M.* Alice au pays du langage. Paris, 1981.

Т. И. Бендина

ПРЕКРАСНОЕ И БЕЗОБРАЗНОЕ В РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ

Красота как христианская ценность входит в вечную триаду ценностей русской культуры — истина, добро, красота.

Будучи долгое время религиозной ценностью, красота осмыслилась прежде всего в категориях этических, о чем свидетельствуют факты старославянского языка, сыгравшего, как известно, важную роль в духовном становлении русской культуры.

Язык культуры Средневековья, ее ценностные императивы оказались во многом созвучны русской культуре, явившись ее своеобразным «молчаливым наследием». На это в свое время обратил внимание о. П. А. Флоренский, назвавший Кирилла и Мефодия духовными отцами русской культуры. Поэтому обратимся сначала к старославянскому языку как моделирующему фактору русской культуры.

Прежде всего следует отметить, что в старославянском языке существовало несколько имен со значением 'красота' (ср.: *лѣпота* 'красота' СС 314; *влагама лѣпота* 'красота' СС 314; *доброта* 'красота' СС 191; *красота* 1) 'красота'; 2) 'наслаждение' СС 293), тогда как имен со значением 'уродство' или 'уродливое', а также 'безобразное' не было. Дериваты с корнем *жрд-* (ср. *жрдынь*, *жрднѣ*, *жрдыство*, *жрдыно* и др.) имели в старославянском языке не эстетическое, а рациональное значение, а именно 'неразумный', 'глупый' или 'глупость' и 'безрассудство' СС 805–806.

Объяснение этому явлению следует искать, по-видимому, в самих основах языкового сознания средневекового человека, для которого мир, сотворенный Богом, да и сам человек, созданный им по образу своему и подобию, не могут быть безобразными. Мир для средневекового человека был *чюднѣ* и вызывал восхищение (ср. *чюднѣ* прил.-прич. 'вызывающий восхищение, уважение': *ты во кси сътворишь господи небо и земь и все чюднѣмо подъ не-весемь* СС 785). Поэтому он не мог и не смел отрицательно оценивать творение рук Божьих¹. Уродливое в душе человека вызыва-

¹ Корни этой евангельской традиции восходят, по наблюдениям С. С. Аверинцева, к притчам назидательной иудейской литературы, ср., например, следующую притчу (машал) из Талмуда: «Случилось, что рабби Елеазар, сын рабби Шимона... ехал на осле вдоль берега реки и радовался великой радостью, и душа

ло суеверный страх, и его происхождение приписывалось вмешательству демонических сил.

В то же время нельзя не обратить внимания на тот факт, что понятие прекрасного передается в старославянском языке целым синонимическим рядом. Такая богатая синонимика — явление не случайное, а вполне закономерное, если учесть дихотомический принцип структурной организации всего лексикона старославянского языка, в основе которого лежала идея противопоставленности «божественного» и «земного» (подробнее об этом см. [Вендина 2002]), т. е. понятие «красоты» (как и многие другие абстрактные понятия старославянского языка) осмыслялось в двух ракурсах одновременно — «божественном» и «земном».

Понятие «божественной красоты» передавалось, по-видимому, словами с корнем лѣп-, о чем красноречиво говорят, с одной стороны, имена великолѣпотик 'великолепие' СС 110; вельлѣпота 'великолепие' СС 110; вельлѣпъ 'великолепный' СС 111; благолѣпнъ 'красивый, прекрасный' СС 88, а с другой — атрибутивное сочетание блага лѣпота 'красота' (ср.: Гъсподь въцѣсарі сѧ въ лѣпотѧ сѧ овлѣче СС 314).

Нетрудно заметить, что корень лѣп- в этих словах сочетается лишь с двумя основами — велик- и благ-, и это наводит на мысль о том, что «красота» в языковом сознании средневекового человека соотносилась не только с категорией «добра» (ср. доброта 'красота' СС 191), но и с категориями «великого» и «благого». Все эти имена являются, как известно, сущностными атрибутами Бога, а это значит, что красота в христианской средневековой культуре осмыслялась как религиозный идеал. «Это Добро воспевается священными богословами и как Прекрасное, и как Красота, и как Любовь», — говорит Дионисий Ареопагит. А Максим Исповедник комментирует его слова следующим образом: «Красотой Он называется по причине того, что от Него всему придается очарование, и потому, что Он все к Себе привлекает» [Дионисий Ареопагит 1994: 107]. Красота в сознании средневекового человека — это прежде всего понятие нравственное, выражение духовного в чувственном, поэтому красивый человек — это человек добрый (ср. добръ 'красивый' СС 192). Об этом же говорит и прилагательное бого-

его наполнялась гордостью, что он так много выучил из Торы. И встретился ему человек, и был он безобразен, и сказал ему: „Мир тебе, рабби!“ А тот сказал ему: „Глупец, до чего же ты безобразен! Верно, все в твоём городе такие же безобразные?“ А тот сказал ему: „Не знаю, а ты лучше пойд и скажи мастеру, сотворившему меня: „Как безобразно твоё изделие“. И тогда рабби понял, что согрешил...» [Аверинцев 1983: 508].

лѣпнь 'божеский, богоугодный' СС 96, внутренняя форма которого подсказывает, что это не просто божественная красота, а красота, которая угодна Богу.

Что касается корня велик-, представленного в композите великолѣпотик, то здесь уместно напомнить, что средневековые представления о «великом» и «величии» были во многом персонифицированы, ибо они также являлись сущностными атрибутами Бога. Дионисий Ареопагит так объясняет величие Бога: «Великим же Бог называется как обладающий Своим особенным величием, которое передается от Него всем великим... Величие это и беспредельно, и неизмеримо, и неисчислимо; эта чрезмерность и соответствует абсолютному и сверхпростирающемуся излитию необъятного величия» [Дионисий Ареопагит 1994: 273]. А Максим Исповедник дополняет его определение: «Великим Бога называют, так как написано: „Велик Господь наш и велика сила Его“» Пс 146: 5 [Там же]. Поэтому понятие «великий» в языковом сознании средневекового человека являлось не столько количественным понятием, сколько сакральным (ср. дивлѣхъ же сѧ вси о величии божи СС 111). В связи с этим небезынтересно отметить, что основа велик- соединяется в сложных словах только с двумя корнями лѣп- и доуш-, имеющими непосредственное отношение к Богу, т. е., сочетаясь с красотой и душой, «великое» умножает их (ср. великолѣпотик 'великолепие' СС 110; великодощьнь 'великодушный' СС 110).

Понятие же «земной красоты» в старославянском языке соотносилось, по-видимому, с корнем крас-. Именно с этим корнем связано чувственное восприятие красоты, так как «красота» осмыслялась средневековым человеком как наслаждение в жизни (ср. красота 1) 'красота'; 2) 'наслаждение' СС 293; красити сѧ 'наслаждаться чем-либо' СС 293; красовати сѧ 'наслаждаться чем-либо' СС 293). Красота «украшает» жизнь (ср. красити 'украшать' СС 293), благоустривает ее и тем самым приносит радость (ср. оукрасити 1) 'украсить'; 2) 'благоустроить, привести в порядок'; 3) 'доставить радость, обрадовать' СС 733; красьнь 'красивый' // 'приятный' СС 293).

Об этом же говорят и факты древнерусского языка, в котором представления о божественной и земной красоте получают свое дальнейшее развитие. Причем здесь прослеживается следующая интересная особенность: развитие значений у слова красота идет по линии все большего его «заземления», т. е. кроме тех значений, которые представлены у него в старославянском языке, в древнерусском появляются такие значения, как 'украшения, драгоценности, наряды', 'всевозможные земные блага', а также 'то, что полезно, нужно' [СлРЯ 8: 23]; в семантическом развитии лек-

семь лѣпота, наоборот, усиливается духовное начало, появляются такие значения, как 'честь, слава', 'приличие, благопристойность', 'справедливость' [Там же: 209].

Обращает на себя внимание и разная словообразовательная валентность корней крас- и лѣп-: если корень крас- активно участвует в образовании композитов и свободно сочетается с самыми разными основами, определяя свойства и качества либо предметных реалий (ср. красогласование, красолюбие, красноглаголанье, красногласие, красножитье и т. д.), либо самого человека (ср. красовидный, красотопищик, красноглагольник, краснолицый, красномолвный, красноперецъ, краснопѣвецъ, краснословецъ и др. СлРЯ 8: 18–23), то корень лѣп- не дает таких образований, более того, он встречается лишь в постпозиции и в сочетании только с двумя основами — бог- и благ- (ср. боголѣпный, боголѣпый, благолѣпство, благолѣпне, благолѣпность, благолѣпость, благолѣпота и др. СлРЯ 1: 204, 261), являясь, по сути дела, определением Бога или его сущностных атрибутов. Такая ситуация в древнерусском языке не могла быть случайной. Совершенно очевидно, что в языке существовал запрет на сочетаемость этого корня с другими основами, что связано было, по-видимому, с сакрализованностью передаваемого им понятия. Интересна и семантика дериватов с корнем лѣп-: и в прилагательных, и в наречиях с этим корнем присутствует значение 'подобающий' (встает вопрос — кому? Богу?) и 'надлежащий', ср.: лѣпный 'подобающий, надлежащий', лѣпно 'прилично, достойно, почетно' СлРЯ 8: 208; лѣпый 1) 'красивый'; 2) 'хороший'; 3) 'подобающий, надлежащий', лѣпо 1) 'надлежащим образом, красиво, хорошо'; 2) 'прилично, подобает' СлРЯ 8: 208–210, причем этого значения нет у дериватов с корнем крас-. Наконец, об этом прямо говорит и прилагательное боголѣпный, имеющее значения 1) 'подобный богу'; 2) 'сияющий божественной красотой' СлРЯ 1: 261.

После длительного, порожденного христианством отождествления понятий «добра» и «красоты» как разных проявлений божественной благодати языка этики и эстетики нового времени развели эти понятия, однако следы сакрализации «красоты» до сих пор сохраняются как в языке элитарной, так и в языке народной культуры.

И здесь прежде всего следует отметить процесс дальнейшей дифференциации этих понятий, результаты которого особенно хорошо видны в русском фольклоре, где «добро» как нравственная категория красоты закрепляется за мужчиной (ср. *добрый молодец*), а «красота» в ее чувственном восприятии — за женщиной (ср. *красна девица*).

В литературном русском языке как представителе элитарной культуры это божественное осмысление красоты в имени, в его внутренней форме практически не сохранилось (если не считать прилагательного *безобразный*, которое прочитывается как «без Образа и Подобия Божьего», прилагательного *великолепный*, в котором, учитывая сказанное выше, *лепое* является атрибутом Великого, а также прилагательного *нелепый*, которое отсылает нас скорее к сфере духовного, нежели эстетического, ср. *нелепый* 'лишенный здравого смысла, бессмысленный' СРЯ 2: 624), однако следы его остались в синтагматике имени *красота*. Особенно заметна сакрализация красоты в поэзии романтиков, создавших *идеал небесной красоты*. Достаточно обратиться к поэзии В. А. Жуковского, чтобы восчувствовать «божественный образ прекрасного». Красота для поэта — идеальная субстанция, символ духовного инобытия — *ангел неземной, сон воздушный*. Опираясь на известный тезис Ж.-Ж. Руссо («прекрасного, чего нет»), Жуковский решает его по-своему, считая прекрасным то, что «наш мир животворит», хотя это и не материальная, а духовная субстанция, ср.: *Ах! Не с нами обитает Гений чистой красоты, Лишь порой он навещает Нас с небесной высоты...* (Лалла-Рук)².

Дальнейшее развитие этой идеи наблюдается в поэзии А. С. Пушкина, который, хотя и десакрализирует небесную красоту, спуская ее на землю, однако по-прежнему использует религиозно-мистическую атрибутику, ср. пушкинские сочетания *небесное создание*, *святыня красоты* или *гений чистой красоты*. В стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный», стилизованном под жанр средневековой легенды, перед нами предстает идеал женственности и духовной красоты, олицетворением которой является Богоматерь. Куртуазная преданность бедного рыцаря «прекрасной даме» — избраннице его сердца является отражением средневекового сознания с характерной для него эротической экзальтацией католического культа Богоматери (подробнее об этом см. [Купреянова 1981: 317]). А в стихотворении «Мадонна», посвященном, как известно, будущей жене Пушкина, мы наблюдаем слияние «земной» и «не-

² Понимание В. А. Жуковским прекрасного как «проявления некоей божественной сущности» особенно четко выражено в его письме к Н. В. Гоголю, ср.: «...в творчестве наиболее полно выражается божественность происхождения души человеческой, которого признак есть сие стремление творить из себя <...> Душа беседует с созданием, и создание ей откликается. Но что же этот отзыв создания? Не голос ли самого создателя? <...> Красота. Что же красота? Ощущение и слышание душою Бога в создании» [Жуковский 1969: 68], см. также [История эстетики 1969; Иезуитова 1969; Карташова, Семенов 1997: 103].

бесной» красоты. Поэт говорит о земной женщине, которая для него «чистейшей прелести чистейший образец». Сам идеал Мадонны дехристианизирован, о чем свидетельствует слово «прелесть», связанное с чувственным измерением прекрасного.

Эта сакрализация «красоты» в поэзии романтиков — плод несомненного влияния западноевропейской поэзии, в поэтическом ряду, по-видимому, связанной с именем Петрарки.

Интересно, что в элитарной культуре присутствует и другое восприятие красоты, но красоты «земной», в которой нарушена гармония между внутренним и внешним обликом человека, когда красота соединяется со злом и пороками человека, его необузданными страстями и жестокостью: эту красоту М. Ю. Лермонтов называет «безобразной» (ср. «Но красоты их безобразной Я скоро таинства постиг...» — «В альбом С. Н. Карамзиной»), а Ф. М. Достоевский «демонической красотой» («Тут дьявол с Богом борется и поле битвы — сердца людей», — говорит Дмитрий Карамазов).

В языке русской традиционной народной культуры наблюдается иное понимание божественности красоты, причем оно прослеживается не только в синтагматике, но, что особенно важно, в самой внутренней форме диалектного слова, в тех мотивационных признаках, которые легли в его основу.

— Как же осмысляются понятия «прекрасного и безобразного» в языке народной культуры, существуют ли они вообще там, ведь абстрактная лексика в диалектах представлена довольно скудно?

— Кто или что становится предметом осмысления «прекрасного и безобразного», т. е. что атрибутируется в этих категориях и закрепляется во внутренней форме слова в языке традиционной народной культуры?

— Какими предстают «прекрасное и безобразное» в языковом сознании русского народа, какими они ему видятся?

Диалектный материал говорит нам прежде всего о том, что в языковом сознании русского народа «красота» как христианская этическая ценность не только не умерла (ср. *небесная красота* 'рай' Даль 2: 503), но обогатилась новыми смыслами.

О том, что красота в традиционной народной культуре является нравственной ценностью, свидетельствует прежде всего тот факт, что это имя активно используется в свадебной терминологии, обозначая не только различные свадебные атрибуты (а именно: свадебную ленту, головной убор невесты, свадебный венок, цветы как украшение на голове невесты, бусы, ленты и проч.), но и саму невесту (ср. *красота* 'девушка перед венцом'

Волог., СРНГ 15: 199), которую жених обязан выкупить (ср. *прикрасы* 'в свадебном обряде выкуп деньгами или вещами, который жених платит за невесту' Вят., СРНГ 31: 261). В вологодских говорах красота («дивья красота») является символическим воплощением девичества, образа жизни девушки, ее чести и непорочности (ср. в свадебном причете, записанном М. Б. Едемским: «*Моя дивья красота, честная непорочная; у моей дивьи красоты подольчики не ухлюпаны, у пояска-то шелкового да кончики не оступаны, а у шали семишелковы да кисточки не закатаны, мое платьице не ленное, званьица не измятое*» [Смольников 2002: 267]). Интересно, что в тех же говорах замужество воспринимается как «убожество», «печаль великая» и «большая заботушка» (ср. «*Девуцы — лебеди белые, да не оставьте, Христа ради, меня, молодешеньки, во горе да во кручине, в горюшке да в печалюшке, да в большой-то заботушке... Теперь мое убожество от меня не отвяжется...*» [Там же: 266]).

Корень *крас-* представлен и в словах, соотносящихся с понятием «благого» или чего-то «хорошего» (ср. *краса* в знач. нареч. 'хорошо, благо' Сев.-Двин., СРНГ 15: 171 // 'приятно, хорошо' Новг., НОС 4: 135; *на красоту* 'очень хорошо' Курск., СРНГ 15: 200; *красно солнышко* 'честное слово' Пск., СРНГ 15: 196). Тогда как понятие «безобразного» соотносится с представлением о чем-то «злом», «неприятном» и «плохом» (ср. *некрасиво* 'плохо, худо' Арх., СРНГ 21: 64; *некрасно* 'тяжело, неприятно' Киров., СРНГ 21: 64; *небраво* 'некрасиво, нехорошо, неприятно' Перм., СРНГ 20: 321; *неряже* 'плохо, некрасиво' Новг., СРНГ 21: 148; *уродивый* 'злой' Твер., Рж., Даль 4: 508).

Красота и безобразие, таким образом, в традиционной народной культуре предстают как аксиологические категории со знаками «плюс» и «минус». Само прилагательное *красивый* имеет в русских диалектах значение 'хороший' (ср. *красивый* 'хороший, удачный, благоприятный' Олон., СРНГ 15: 174, ср. также *хорошество, хоросьво* 'красота' Ниж.-сем. Даль 4: 562; *красно* 1) 'красиво' Арх., Перм.; 2) 'хорошо' Смол., СРНГ 15: 179; *баско* 'красиво, нарядно, хорошо' Иркут., Урал., Уфим., Арх., Печор., Олон., Вят., СРНГ 2: 131), тогда как *плохой* — это 'некрасивый, невзрачный' Ряз., Ворон.: *При хорошем-то уборе и плохая будет красивой, а в наше одень — и хорошая будет плохой* СРНГ 27: 157; *нехоровитый* 'некрасивый, невидный, непривлекательный' Курск, СРНГ 21: 204; *некрасивый* 'плохой, неприятный' Арх., СРНГ 21: 64; *небаско* 'некрасиво, неприятно, нехорошо' Пск., Арх., Киров., Урал., СРНГ 20: 315.

Понятия «красоты» и «безобразия» в народном сознании осмысляются и как социальная, регулятивная категория, которая определяет нормы человеческого общежития. Социум выносит свой вердикт, оценивая именно через красоту характер отношений между людьми (ср. *клюдь* 'красота, порядок, приличие' Костром., Влад.: *Без клюди мы не люди* СРНГ 13: 318; *басить* 'вести себя хорошо' Олон., СРНГ 2: 130; *пригоже* 1) 'красиво' Смол., Пск., Брян.; 2) 'прилично' Волог., Яросл., Пск., СРНГ 31: 166; *безобразица* 1) 'уродливость, отсутствие красоты'; 2) 'дурное поведение' Перм., СРНГ 2: 194; *непришло* 'некрасиво, непристойно' Смол.: *Не пришло тебе в воскресный день иди на хоту* СРНГ 21: 129; *нехорошество* 'дурное поведение' Даль 4: 562).

Интересно, что понятие «красоты» «работает» даже в коммуникативном регистре, украшая человеческое общение, ср., например, комплиментарное приветствие: *Ой ты мое, красовитушко* Олон., Влад., СРНГ 15: 198; или *Приятная, скажи-ка мне, как пройти в магазин* Яросл., ЯОС 8: 96; СРНГ 32: 76; *Не тужи, красава, что за немилого попала* Калуж., СРНГ 15: 172; или формулу прощания в костромских говорах: *До приятного виду* 'до свидания' Костром., СРНГ 32: 76.

Красота является необходимой составляющей жизни человека, который не просто «принимает» красоту своим сердцем (ср. *приятно* 'красиво' Ворон., СРНГ 32: 76), но «творит» ее, украшая свой быт и свою жизнь (ср. *басить* 'украшать' Волог., Арх.: *Эту избу хочет басить, резочкой избу базили* СРНГ 2: 130; *красовать* 'придавать красивый вид, украшать' Арх., СРНГ 15: 197; *образить* 'придавать красивый вид, украшать' Тамб., Даль 2: 613; *хорошить* 'украшать' Даль 4: 562), и в этом смысле красота предстает как прагматическая категория, способствующая эстетизации бытия человека, как то, что «годно», «пригодно» для его жизни (ср. *гожель* 'красота' Нижегород., СРНГ 6: 277; *гожилъ* 'добро, все хорошее, красивое' Нижегород.: *В доме гожилъ такая* СРНГ 6: 278; *пригожество* 'красота' Влад., Пск., Калуж., СРНГ 31: 166; *ражеть* 'красота' < *ражий* 'красивый, годный' Даль 4: 12).

«Безобразное» тоже воспринимается как прагматическая категория, но только со знаком «минус», человек отторгает его как «непригодное» для жизни (ср. *негодяй* 'некрасивый, неказистый, невзрачный' Ряз., СРНГ 20: 375; *непригожесть* 'некрасивый на вид' Волог., СРНГ 21: 126).

При этом субъектом, творящим красоту, может быть не только человек, но и некая высшая (resp. божественная) сила, которая имеет характер неопределенности, неконкретности, поэтому

красота может осмысляться и как категория безличная (ср. *прикрасить* безл. 'происходить чему-либо приятному, везти' Мурман.: *Что-то мне прикрасит сегодня* СРНГ 21: 261).

Что касается безобразия, то оно в языковом сознании русского народа соотносится часто с нечистой силой (ср. *небаской* 'некрасивый, неказистый' Пск., Вят., Урал., Перм., Печор., Костром., Арх., Смол., Новг., Волог., СРНГ 20: 315 и *небаское имя* 'черт, нечистая сила' Волог., СРНГ 20: 315 или дериваты с корнем *дур-*: *дурняк* 'безобразно' Тамб., СРНГ 8: 271; *дурничка* 'некрасивая женщина' и *дурак* 'черт' Смол., СРНГ 8: 263; *дурной* 'злой дух, домовый' Тул., Ворон., СРНГ 8: 270; или *некошной* 1) 'некрасивый' Арх.; 2) в знач. сущ. 'нечистая сила, черт' Киров., Волог., Новг., Костром., Вост., Перм., Ср. Урал., Тобол., Иркут, Якут., СРНГ 21: 63).

Красота приносит в жизнь человека радость, довольство и благополучие (ср. *красованье* 'веселая беззаботная жизнь в довольстве и благополучии' Волог., Сев.-Двин., Арх., Смол. // 'роскошество, нега' Смол., СРНГ 15: 197; *красовка* 'жизнь в довольстве, в неге' Смол.: *Вернулся солдат домой. Теперь кончилась ее красовка* СРНГ 15: 198; *красоваться* 'жить хорошо, в достатке и радости' Волог., СВН 3: 120; *красно* 'хорошо, в достатке, зажиточно' Волог., СВГ 3: 119; *накрасоваться* 'пожить в свое удовольствие' Смол.: *А уж моя душенька накрасовалась: напитков-наедков наскушалась, хорошей одежды наносилась* СРНГ 19: 347). Безобразие же, напротив, несет с собой нужду и печаль (ср. *жить некрасно* 'жить в бедности' Перм., СРНГ 21: 64).

Наконец, красота в традиционной народной культуре предстает и просто как эстетическая категория, связанная с чувственным измерением «прекрасного», воспринимаемого визуально (ср. *взрачность* 'красота' Даль без указ. места, 1: 200), отражающая, так сказать, «биологическое цветение жизни» [Н. О. Лосский]. Кроме производного севернорусского *баса* [СРНГ 2: 127], у которого М. Фасмер не исключает связь с др.-инд. *bhāsas* 'свет, блеск' [Фасмер 1: 129], а также производных от него *басенька* 'красота' (Новг., СРНГ 2: 129), *басеть* 'красота' (Костром., СРНГ 2, 129), *басина* 'красота' (Перм., Тюмен., СРНГ 2: 130), в русских народных говорах представлены слова *лепота*, *лепета*, во внутренней форме которых звучит мотив «притягательной силы» красоты (этимологи восстанавливают следующую цепочку в семантическом развитии этого слова: *лепота*, *лепета* — первоначально 'прилегающий, липнувший', а затем 'подходящий, хороший, красивый' Фасмер 2: 485, ЭССЯ 14: 225), красоты, которая «ранит» сердце

(ср. такие слова, как *клевость*, *клевета* 'красота' Калуж., СРНГ 13: 272 < *клевый* 'красивый' Твер., Ряз., Костром., Волог., Калуж., Влад., Тамб., СРНГ 13: 273). Само слова *красота* осмысливается как «цвет жизни», на что указывает этимология этого слова (ср. *красота* < *krasa: семантически убедительно реконструируется как 'цвет жизни', откуда затем красный, цвет румянца, цветение, цвет растений и, наконец, более общее 'красота' ЭССЯ 12: 95).

Безобразное также оценивается как эстетическая категория, которая воспринимается прежде всего визуально (ср. *невзглядность* 'невзрачность' Калуж., Смол., СРНГ 20: 338; *невзора* 'неказистый, невзрачный человек' Горьк., СРНГ 20: 341).

Чувственное восприятие красоты и безобразия особенно явно предстает в именах, в которых они осмысляются как вкусовые категории (ср. *приятный* 1) 'красивый' Арх.; 2) 'вкусный' Арх., СРНГ 32: 76; *прикраса* 'приправа к кушанью (сало, сметана и др.)' Смол.: *Щи есть без прикрасы неохота* СРНГ 31: 261; *прикрасить* 'приправить, заправить (о кушанье)' Смол.: *Нечем прикрасить щи // Прикрасить горшок* 'положить в горшок приправу' СРНГ 31: 261; *нескусный* 1) 'невкусный' Волог., Арх., Пск., Смол., Перм.; 2) 'некрасивый' Арх.: *Фу, какой парень-то нескусный* СРНГ 21: 154).

Таким образом, понятия «прекрасного» и «безобразного» в традиционной духовной культуре предстают и как этическая, и как социальная, и как прагматическая, и как эстетическая категории. При этом отчетливо видно, что «безобразное» существует не само по себе, а в связи с нравственным злом. Сама словообразовательная структура этих имен (большая часть которых имеет префиксы *не-* и *без-*) говорит о том, что они являются отрицанием «прекрасного», которое пронизывает все бытие человека, в том числе и окружающий его мир.

Что же осмысливается в народной культуре в категориях «прекрасного» и «безобразного»? На этот вопрос, пожалуй, можно ответить однозначно — прежде всего человек (ср. *красотость* 'красивая, привлекательная внешность' Смол., СРНГ 15: 201; *нелицой* 'некрасивый, непривлекательный человек' Пенз., СРНГ 21: 72). Макрокосм очень редко атрибутируется с этой точки зрения. Причем здесь прослеживается интересная закономерность: если прекрасное может соотноситься с миром природы, то безобразное — нет, ибо с точки зрения языка традиционной культуры в мире, созданном Богом, все прекрасно и целесообразно.

Среди производных имен, в основе которых лежит эстетический мотивационный признак, связанный с категорией прекрас-

ного, можно привести лишь названия некоторых грибов (ср. *красовик* 'подосиновик': *Красивый гриб, потому и зовут красовик* Ярослав., Калинин., Моск., СРНГ 15: 198; *красотка* 'гриб сыроежка' Тобол., Тюмен., СРНГ 15, 200; *красавка, красавица, красавичка* 'гриб сыроежка' Волог.: *Красавицы разного цвета бывают, вот красненькие* СВГ 3: 119) и определенного сорта яблок (ср. *красавица* Саратов.; *красавка* Омск 'сорт яблок', СРНГ 15: 172), а среди зоонимов — чаще всего клички коров (ср. *красотка* 'кличка коровы рыже-красной масти' Ср. Урал, Твер., СРНГ 15: 200).

Это сравнительно редкое обращение к эстетической оценке в номинативном освоении мира природы объясняется, как представляется, спаянностью русского человека с этим миром. Отсутствие дистанции между человеком и природой не позволяет взглянуть на нее как бы «со стороны». Эстетическое любование природой в номинативной сфере уходит на задний план, тогда как на переднем оказываются прагматические цели и прежде всего земледельческие приоритеты. «Привязанный к земле сельским хозяйством, поглощенный сельским трудом, человек воспринимал природу как интегральную часть самого себя» [Гуревич 1984: 58], отсюда внимание к маркированию тех признаков и свойств растений, которые имели для него хозяйственно важное значение.

Вместе с тем нельзя не отметить, что в сферу эстетической оценки входит ландшафт, о чем свидетельствуют следующие названия: *красуха* 'красивое и хорошее место' Калинин., СРНГ 15: 202; *на краси стоять* 'стоять на красивом месте' Нижегород., Орл., Костром.: *Будто ты, село, на краси стоишь, на краси стоишь, на крутой горе* СРНГ 15: 203; *краса* 'чистая, безлесная местность' Новгород., НОС 4: 135; *прекраса* 'красивое место' Том., Кубан., Влад., Ярослав., Олон., СРНГ 31: 83; *прикраса* 'красивое место' Смолен., Вят., Ворон., Курск., Том.: *Дом выстроен на самой прикрасе* СРНГ 31: 261; Ярослав., ЯОС 8: 88; *прикрась* 'то же, что прикраса' Ворон., СРНГ 31, 262; *прикрасье* 'то же, что прикраса' Ряз., СРНГ 31: 262.

Особенно важное значение в этом контексте приобретают имена, обозначающие место, освещенное солнцем (ср.: *красиво* 'место, открытое лучам солнца' Волог., СРНГ 15: 174; *красивушко* 'то же, что красиво' Волог.: *Отойдите от дому-ту да идите на красивушко-то* СРНГ 15: 174; *красота* 'освещенная солнцем поверхность воды' Волог.: *Мальки-то на красоту все и выползют* СВГ 3: 12; *красотка* 'место освещенное солнцем' Волог.: *Сядь на красотку-то* СРНГ 15: 200). Все эти имена говорят о том, что красота в языковом сознании русского народа является символом света, своеобразной метафорой солнца, которое, как известно, в

старославянском языке входило в число сущностных атрибутов Бога: *слънѣ* перен. 'Иисус Христос' СС 615 (ср. *красить* 'светить (о солнце)' Волог.: *Солнце-то ныне не красит* СВГ 3: 119; Ярослав., ЯОС 8: 85; *красавить* 'солнечно, ясно' Волог.: *Хоть красавить на улице, да не тепло* СВГ 3: 121; *краса* 'ясный закат солнца' Новг., НОС 4: 135; *красиво* 'солнечно, ясно' Волог.: *Было бы красиво на улице, подоле бы погостила* СВГ 3: 119; *красно* 1) 'красиво'; 2) 'ясно, солнечно (о погоде)' Ярослав., ЯОС 8: 85; 3) 'светло' Орл.: *Как красно становится, так уж и пастухи скотину гонят* СОГ 5: 107; *красный день* 'солнечный, ясный день' Новг., НОС 4: 137), поэтому мир в языковом сознании русского человека пронизан светом и красотой.

Попутно отметим, что эта связь локуса с красотой особенно заметна в названии *красного угла* в крестьянской избе — самого почетного места, в котором вешались иконы и стоял стол (с церковным престолом). Именно в красном углу сажали почетных гостей, головой к красному углу клали на стол или на лавку и покойника.

Эта сакрализация красоты прослеживается и в названии *красная горка* — воскресного дня, которым заканчивается Светлая Седмица, Пасха. Само название произошло от того, что в этот день совершался обряд встречи восхода солнца или «красной весны», который происходил на горе, освещенной солнцем. День этот считался особенно счастливым, поэтому именно в этот день справлялись свадьбы.

Итак, категории «прекрасного» и «безобразного» в традиционной народной культуре «работают» прежде всего в сфере микрокосма, в номинации человека. При этом в эстетическом восприятии человека наблюдается следующая интересная поляризация оценок: эстетическая оценка со знаком «плюс», т. е. признак «красивый» относится чаще всего к женщине (ср. *красава, красавка, красанка, красовитка, краснушка, мазенка, пригожайка, пригожница, славенка, славница, славнуха, хорошава, хорошуля* и др.), само название женщины в тверских говорах является производным от прилагательного *мильй* (ср. *милоха* 'женщина' Твер., СРНГ 18: 163), тогда как оценка со знаком «минус» встречается чаще всего в названиях мужчин (ср. обозначения некрасивого мужчины: *вахрюта* 'нескладный, некрасивый человек' Твер., СРНГ 4: 76; *дурносон* 'некрасивый человек' Курск., СРНГ 8: 271; *зауродье* 'урод' Ворон., СРНГ 11: 134; *изродок* 'урод' Пск., Твер., СРНГ 12: 168; *мухорко* 'о некрасивом, невзрачном человеке' Казан., Перм., СРНГ 19: 38; *мухорт* 'некрасивый челрвек' Ярослав., СРНГ 19:

38; < *мухортый* 'некрасивый' Ряз., СРНГ 19: 39; *некарь* 'некрасивый человек, человек с корявым лицом' Вят., СРНГ 21: 62; *нехлюдок* 'урод' Арх., СРНГ 21: 202; *неухлюдок* 'урод' Арх., СРНГ 21: 199; *невзора* 'невзрачный, неказистый человек' Горьк., СРНГ 20: 241; *некраса* 'некрасивый, невзрачный человек' СРНГ без указ. места, 21: 64; *нескладыня* 'безобразный человек, урод' Арх., СРНГ 21: 52; *отеребок* 'невзрачный человек' Яросл., СРНГ 24: 176; *ошлепок* 'о невзрачном, некрасивом человеке' Перм., СРНГ 25: 91 и т. д.). Даже в тех редких случаях, когда эстетическая оценка внешности мужчины выступает со знаком «плюс», она все-таки сопровождается отрицательной коннотацией (ср. *пригожник* 'щеголь, кто любит свою красоту' Даль без указ. места, 3: 408; *басёнка*, *басёнок* 'красавчик' СРНГ без указ. места, 2: 129; *накрасавец* 'красавчик' *красавец-накрасавец* Влад., СРНГ 19: 346), но к ребенку, в том числе к мальчику, эта оценка вполне применима (ср. *красавёночек* ласк. 'обращение к ребенку' Влад., СРНГ 15: 172; *красавик* 'красавец' Калуж., Моск., Ряз., Юстром., Курск., Тул.: *Ешь, ешь, красавик ты мой, расти большой* СРНГ 15: 172).

Интересно, что в эстетическом восприятии человека выделяется несколько аспектов осмысления красоты и уродства — чувственный (визуальный), этический, социальный и даже сакральный.

Чувственное восприятие «прекрасного» и «безобразного», пожалуй, лучше всего «проработано» в диалектном лексиконе. Красивый человек в представлении русского народа — это прежде всего «видный» человек, заметный с первого взгляда (ср.: *взглядный* 'видный, красивый' Пск., Твер., СРНГ 4: 254; *взглядистый* 'красивый, представительный' Брян., Смол.: *Парень взглядист* СРНГ 4: 254; *взрачный* 'красивый' Даль без указ. места, 1: 200; *добровидный* 'миловидный, имеющий приятную наружность' Олон., СРНГ 8: 77; *милоглядный* 'привлекательный, миловидный' Яросл., СРНГ 18: 162; *казимый* 'красивый' Перм., СРНГ 12: 319 (<прич. от глагола *казить* 'иметь вид'); *оказистый* 'видный, красивый' Север., СРНГ 23: 106 < *оказ* 'внешний вид' Олон., СРНГ 26: 106; *позорный* 'видный, красивый' Южн., Зап., Арх.: *позорная девка* СРНГ 28: 338).

Характерно, что названия некрасивого человека также соотносятся с этими корнями, поскольку некрасивый человек — это человек невидный (ср. *безвидный* 'невзрачный, неказистый' Перм., СРНГ 2: 182; *невидкой* 'неказистый, невзрачный' Калуж., СРНГ 20: 343; *невзглядный* 'неприглядный, неказистый (о наружности)' Калуж., Тамб., Смол., Влад., Пск., СРНГ 20: 338; *невзглядивый* 'невзрачный, неказистый' Калуж., СРНГ 20: 338; *незрачный* 'не-

взрачный, непривлекательный' Влад., Арх., Перм., Костром.: *По-вашему пусть худенькая, а по-нашему — невзрачная* СРНГ 21: 53; *неприглядчивый* 'некрасивый' Костром., СРНГ 21: 126).

Особо выделяется красота или уродство лица (ср. *наличница* 'красавица' Тул.: *Наличница я была в старину* СРНГ 20: 20; *краснолицый* 'красивый' СРНГ без указ. места, 15: 183; *лицеватый* 'красивый' Яросл., СРНГ 17: 85; *личистый* 'красивый лицом' Пск., Смол.: *Чиста, личиста, да и говорит речиста* СРНГ 17: 88; *милорожий* 'с приятным, красивым лицом' Помор.: *Милородна, милорожа на все стороны глядит* СРНГ 18: 162; *немилорожий* 'некрасивый лицом' Арх., Олон., СРНГ 21:79; *нерожистый* 'некрасивый' СРНГ без указ. места, 21: 145; *несурожий* 'некрасивый, безобразный' Курск., Ворон., Казан., СРНГ 21: 168; *нелицой* 'некрасивый, непривлекательный' Пенз., СРНГ 21: 72; *дурнохарий* 'некрасивый, безобразный' Влад., СРНГ 8: 271). При этом отдельно отмечается красота белого лица (ср. *беланушка* 'добрая красивая женщина' Казан., СРНГ 2: 207; *белонега* 'красивая нежная девушка' Оренб., СРНГ 2: 222; *лицевитый* 'с белым чистым лицом, видный, красивый' Ряз., Калуж., Тамб., Яросл., СРНГ 17: 85; *личманистый* 'с белым красивым лицом' Ряз., Калуж., Тамб., Тул., Ворон., Яросл., СРНГ 17: 89; *личмяный* 'с красивым чистым белым лицом' Ряз., Калуж., Тамб., Яросл., СРНГ 17: 89), а также светлый цвет волос (ср. *белоголовица* 'красавица' Смол., СРНГ 2: 218), тогда как желтый или темный цвет лица ассоциируется с уродством (ср. *мухортый* 1) 'желтый'; 2) 'некрасивый' Ряз. СРНГ 19: 39; *мухорый* 1) 'невзрачный, некрасивый'; 2) 'гнедой' СРНГ 19: 39; ср. также следующий пример: *У ней рыло-та словно вспахано — рябищая, чернищая, дурнищая* Влад., Тамб., СРНГ 8: 269).

Таким образом, в русском языковом сознании красота входит в семантический спектр не только красного, но и белого цвета, тогда как уродство соотносится с *желтым* или темным (по-видимому, почерневшим) цветом лица.

Красота и уродство человека оцениваются и с витальной точки зрения, так как красивый — это прежде всего здоровый человек (ср. *красёха* 'красивая здоровая женщина' Пск., СРНГ 15: 174; *красень* 'красавец, здоровяк' Арх., СРНГ 15: 174; *красик* 'здоровый, румяный красивый человек' Ряз., Волог., Олон., СРНГ 15: 175; *красавый* 'красивый, здоровый, видный собой' Пск., Твер., СРНГ 15: 173; *красный* 'здоровый, полный сил человек' Волог.: *Ой, она и красна, здорова* СВГ 3: 120; *мазёха* 'красивая здоровая женщина' Олон., СРНГ 17: 296; *прекрасный* 'здоровый, крепкий'

Новосиб.: *Выходит так: жена прекрасная, а он уж износился* СРНГ 31: 83) и кроме того, молодой (ср. *молодица* 'молодая красивая женщина' Твер., СРНГ 18: 224). Некрасивый же человек — это человек хилый, тщедушный, болезненный (ср. *мухрый* 'невзрачный, хилый' Сиб., СРНГ 19: 40; *мухорный* 'невзрачный' // 'хилый, тщедушный, болезненный' Перм., Свердлов., СРНГ 19: 38; *небравый* 1) 'некрасивый, неказистый' Перм., Краснояр.; 2) 'нездоровый, болезненный' Перм., СРНГ 20: 322) и к тому же нередко старый (ср. *коржевица* 'безобразный человек (особенно о стариках)' < *коржить* 'смердеть' Даль 2: 164). Отсюда понятно, почему желтый или темный цвет лица становится символом уродства.

В языке русской традиционной культуры существуют и своеобразные идеалы мужской и женской красоты.

Женская красота ассоциируется с дородностью тела, о чем говорит как внутренняя форма диалектных слов, так и их значения (ср.: *дородница* 'красивая девушка, женщина' Орл., [Бахвалова 1996]; Курск., Дон: *Да сама дородница, красивая, как намалева-на* СРНГ 8: 133 < *дородный* 'красивый, пригожий, видный' Орл., Олон., Волог., Костром., Пск., Курск., Нижегород., Перм., СРНГ 13: 134; *дородушка* 'полная, красивая девушка, женщина' Курск., СРНГ 8: 134; *красуля* 'красавица, румяная и полная женщина' Твер., Влад., Костром., Калуж., СРНГ 15: 202 // Волог.: *Девки-то какие красули* СВГ 3: 122; *лепота* 'красивая внешность, дородность' Арх., Север.: *Да где ж твоя лепота?* СРНГ 16: 366; *ладистый* 'красивый, полный' Краснояр.: *Ладистая у кумы дочка* СРНГ 16: 230; *клевый* 'красивый, статный, дородный' Твер., Ряз., Костром., Волог., Калуж., Влад., Тамб., СРНГ 13: 273).

Кроме того, при определении женской красоты немаловажным оказывается и такой атрибут женщины, как ее одежда (ср. *кукобна* 'красивая нарядная женщина' Пск., СРНГ 16: 38; < *кукобиться* 'нарядаться' Брян., СРНГ 16: 38; *басенький* 'красивый, нарядный' Южн.-Сиб., Вят., Арх., Олон., Онеж., Петерб., Волог., Новг., Оренб., Тобол.: *Жона ходит по двору, сама басенькая, сама снарядненькая* СРНГ 2: 129 < *баса* 'нарядная одежда' Перм., Олон., Волог., Сев.-Двин., Свердлов., Курган., СРНГ 2: 127; *красочный* 'красивый, нарядный' Орл., СОГ 5: 109). В вологодских говорах само существительное *красота* имеет значение 'одежда, наряд': *Красоты-то у меня еще прежние остались* СВГ 3: 121; ср. также *краса* 'женское украшение' Волог., СВГ 3: 121; *прикраса* 'наряды, украшения' Ярослав., Тул.: *Дочке прикрас накупил* СРНГ 31: 261). У мужчины же этот атрибут оценивается отрицательно (ср. *басана* 'щеголь, франт' Перм., Олон., Волог., Сев.-Двин., Свердлов., Курган., СРНГ 2:

127, ср. также *басать* 'наряжаться, франтить' Нижегород., СРНГ 2: 128; *басила* 1) 'щеголь, франт' Сев.-Вост.; 2) 'беспутный человек' Сев.-Вост., СРНГ 2: 129; *красик* бранно 'щеголь' Даль 2: 185).

В соответствии с этим некрасивая женщина — это женщина худая и к тому же плохо одетая (ср. *небаской* 'некрасивый, неказистый' // 'плохо одетый' Волог., СРНГ 20: 315; *незрачный* 1) 'непривлекательный' Влад., Арх., Перм.; 2) 'худой, изможденный' Арх., Костром., СРНГ 21: 53; *некошной* 1) 'некрасивый'; 2) 'худой, тощий' СРНГ 21: 63).

Красивый мужчина в языковом сознании русского народа — это прежде всего человек крепкий, здоровый, сильный (ср. *дородный* 'красивый, видный, мужественный' Олон., Арх., Вят.: *Есть ли удалый дородный добрый молодец, сослужил бы мне службу великую* СРНГ 8: 133; *красень* 'красавец, здоровяк, кровь с молоком' Арх., Даль 2: 185; *прекрасный* 'красивый, здоровый, крепкий' Новосиб., СРНГ 31: 83; *ражий* 'красивый, крепкий, здоровый' Волог., Олон., Яросл., Твер., Тамб., Яросл., Пенз., Даль 4: 124), к тому же отличающийся высоким ростом (ср. *ладный* 1) 'красивый' Том.; 2) 'большой по росту' Брян., СРНГ 16: 236). Соответственно некрасивый мужчина — это человек тщедушный, слабосильный и к тому же маленького роста (ср. *мухортый* 'некрасивый, непривлекательный' // 'малорослый, невзрачный' Тамб., Калуж., Влад. Ряз.: *А он, мухортый черт, страшный, глаза все пупом выскочили, и как ты, Анна, с ним живешь — то;* / 'хилый, тщедушный, слабосильный' Тамб., Тул., СРНГ 19: 39; *неокуненный* 'невзрачный на вид' / 'небольшой, маленький' Ряз., СРНГ 21: 102; *невзрашный* 1) 'невзрачный, неказистый на вид'; 2) 'маленького роста' СРНГ 20: 341; ср. также следующий текст: *Маленький — негодяй... урод хошь* Ряз., СРНГ 20: 375).

Наряду с созерцательным, чувственным восприятием красоты и безобразия, в традиционной народной культуре существует и иное их восприятие, когда они осмысляются в этических категориях (ср.: *баской* 1) 'красивый, хороший' Олон., Сиб., Кольск.; 2) 'вежливый приветливый' Яросл., СРНГ 2: 133; *добристый* 'красивый' Олон., СРНГ 8: 76; Волог., СВГ 2: 30; *гожий* 'пригожий' // 'порядочный' СРНГ 6: 278; *погожий* 'красивый' // 'хороший, добрый' СРНГ 27: 301; *клевый* 'красивый, статный, дородный' Твер., Ряз., Костром., Волог., Калуг., Тамб. // 'хороший, стоящий о человеке' Тул., СРНГ 13: 273; *кложий* 'статный, красивый, видный' // 'честный, порядочный' СРНГ 13: 318; *пристойный* 'красивый' Калуж.: *Какая у вашего Вовки пристойная барышня, любо-дорого глянуть, и вежливая такая, пройдет, поздоро-*

ваается, улыбнется и вся зардеется, ай, какая хорошая СРНГ 31: 418). Причем если красота связывается с добротой, честностью, порядочностью человека, то безобразие — с его глупостью, неуживчивостью, беспутностью (ср. *дурносоп* 1) 'некрасивый человек' Курск; 2) 'глупый, бестолковый человек, дурак' Яросл., СРНГ 8: 271; *неловкий* 1) 'некрасивый'; 2) 'неуживчивый' Арх., СРНГ 21: 73; *немудрый* 'некрасивый, невзрачный' Твер., Арх., Олон., Новг., Пск., Перм., Том., Сиб., Тул.: *Ен был такой немудрый, рыженький, в веснушках весь* СРНГ 21: 89; *непоратый* 1) 'некрасивый' Влад., Новг.; 2) 'плохой, неумный' СРНГ 21: 119; *неудельный* 1) 'некрасивый' Ряз.; 2) 'беспутный' СРНГ 21: 189; *невзора* 1) 'неказистый, невзрачный человек' Горьк.; 2) 'человек с замкнутым характером' Горьк. // 'надменный человек' СРНГ 20: 341; *плохой* 1) 'некрасивый, невзрачный' Ряз.; 2) 'глупый, беззаботный' Твер., Пск., ср. *Идти по плохой путе* 'вести беспутную жизнь' Горьк., СРНГ 27: 157; *невлюдной* 'неказистый, плохой' Брян., СРНГ 20: 346; *вылюдые* 'выродок, нравственный урод' Твер., Даль 1: 298).

Особо следует отметить следы сакрализации понятия «красоты» в существительном *сущик* 'красивый, милый' Новг., Кир., Даль 4: 368 (< прич. *сущий*, которое, как известно, является атрибутом Бога) и в прилагательном *богатый* 'красивый, хороший' Волог., Влад., Курск., Орл., СРНГ 3: 45.

Красота в языковом сознании русского народа оценивается и как социальное явление, так как красивый человек получает своеобразное «общественное признание» (ср. *знатный* 1) 'красивый' Волог., СРНГ 11: 310; 2) 'великолепный' Новг., НОС 3: 99; *знаткий* 'видный, красивый, уважаемый' Бурят., Урал., СРНГ 11: 309; *красный* 'способный, искусный' Волог., СВГ 3: 120; *красить* 'хвалить' Волог.: *А он сидит и слушает, как его мать красит* СВГ 3: 119), и статус красавицы подтверждает ее «легитимация» (ср. *славёнка* Твер., *славнуха* 'прославленная красавица' Арх., Даль 4: 215; *славёна* 'красивая девушка' Яросл., ЯОС 9: 43; *славница* 'красивая, видная девушка' Яросл., ЯОС 9: 43). Безобразие же, наоборот, оценивается как «выпадение» из сообщества людей, из семьи или рода (ср. *невлюдный* 'неказистый, плохой' Брян., СРНГ 20: 346; *неизродный* 'безобразный' Арх., Сев.-Двин. СРНГ 21: 54; *незродный* 'невзрачный' Арх., СРНГ 21: 53, как отсутствие у человека его индивидуальности, «самости» (ср. *несамовитый* 'невзрачный, некрасивый' Пск., СРНГ 21: 148).

Социологизация понятий «прекрасного» и «безобразного» в человеке проявляется и в том, что они воспринимаются и с чисто прагматической точки зрения (ср. *пригожан* 'красивый, приго-

жий парень' Волог., СРНГ 31: 166; *пригожица* 'красавица' Нижегород., СРНГ 31: 166; *пригожница* 'красавица' Яросл., ЯОС 8: 84; *пригожанка* 'красивая, пригожая девушка' Волог.: *Вот какая пригожанка выросла* СВГ 8: 44; *негодяй* 'неказистый на вид, невзрачный, маленького роста' Ряз., СРНГ 20: 375; *непогожий* 'некрасивый' Калуж., СРНГ 21:112). При этом ценность красоты в традиционной духовной культуре была, по-видимому, относительной, так как красота воспринималась как временное качество человека: она «избывается», утрачивается им, остается в его прошлом, отсюда и народные сентенции: *Не ищи красоты, а ищи доброты; Не родись красив, а родись счастлив; Красивый муж на грех, а дурной на смех; Пригожая жена, то мужняя сухота* и др.

Это отчуждение красоты от человека особенно явственно предстает в свадебных причетах, когда невеста «сдает» свою «дивью красоту» (ср. *Ты возьми, моя сестрица, честну дивью-то красоту да во белые рученьки*), «красованье» своего девичества, принимая «убожество», «печаль великую» и «большую заботушку» замужества [Смольников 2002: 266].

Интересно, что в языковом сознании русского народа красота выступала не только в органической связи с добром, но и, будучи связанной с чувственной стихией, могла быть вольным или невольным источником зла. И в этом также проявляется относительность ее ценности. Однако эта «двуликость» красоты, судя по внутренней форме производного слова, прослеживается только по отношению к женщине, красота которой создает своеобразное «поле соблазна», поэтому красота ее нередко оценивается негативно (ср., например, названия красивой женщины дурного поведения: *красава* Влад., СРНГ 15: 172; *красавка* без указ. места, Там же; *мазеха* 1) 'здоровая, дородная, красивая женщина' Олон.; 2) 'проститутка' Твер.; 3) 'хитрая, ловкая женщина' Яросл., СРНГ 17: 296).

Таким образом, категории «прекрасного» и «безобразного» в языке русской традиционной духовной культуры оказываются тесно связанными между собой, поскольку они «работают» практически во всех сферах жизни человека — от витальной до социальной и религиозной, от этической до эстетической, оказывая влияние на формирование многих абстрактных понятий мира духовных сущностей.

Вместе с тем нельзя не заметить, что понятие «красоты» в языке традиционной народной культуры покрывает значительно большую часть семантического пространства, чем понятие «безобразного», поскольку именно красота является максимальным и минимальным условием бытия человека.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1983 — *Аверинцев С. С.* Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1.
- Бахвалова 1996 — *Бахвалова Т. В.* Выражение в языке внешнего облика человека средствами категории агентивности. Орел, 1996.
- Вендина 2002 — *Вендина Т. И.* Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002.
- Гуревич 1984 — *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984.
- Даль — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978–1980. Т. 1–4.
- Дионисий Ареопагит 1994 — *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1994.
- Жуковский 1969 — *Жуковский В. А.* Письмо Н. В. Гоголю // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1969.
- Иезуитова 1969 — *Иезуитова Р. В.* В. А. Жуковский // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1969.
- История эстетики 1969 — История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1969.
- Карташова, Семенов 1997 — *Карташова И. В., Семенов Л. Е.* Романтизм и христианство // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997.
- Купреянова 1981 — *Купреянова Е. Н.* А. С. Пушкин // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2.
- НОС — Новгородский областной словарь. Новгород 1992–2000. Вып. 1–13.
- СВГ — Словарь вологодских говоров. Вологда, 1983–2000. Вып. 1–9.
- Смольников 2002 — *Смольников С. Н.* Язык кокшенигской свадьбы в записи М. Б. Едемского // Русская культура на рубеже веков: русское поселение как социокультурный феномен. Вологда, 2002.
- СОГ — Словарь орловских говоров. Ярославль; Орел, 1989–2001. Вып. 1–12.
- СРНГ — Словарь русских народных говоров. М.; Л. (СПб.), 1965–2002. Вып. 1–36–.
- СС — Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки, Э. Благовой. М., 1994.
- СлРЯ — Словарь русского языка XI–XVII вв., М., 1975–2002–. Т. 1–26–.
- СРЯ — Словарь русского языка. М., 1957–1961. Т. 1–4.
- Фасмер — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1964–1973. Т. 1–4.
- ЭСЯ — Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Под ред. О. Н. Трубачева. М., 1974–2002–. Вып. 1–29–.
- ЯОС — Ярославский областной словарь / Под ред. Г. Г. Мельниченко. Ярославль, 1981–1991. Вып. 1–10.

А. В. ДЕМУЦКАЯ

СОПОСТАВЛЕНИЕ ЯЗЫКОВЫХ КАРТИН МИРА В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ НА ПРИМЕРЕ МОДЕЛИРОВАНИЯ ВНУТРЕННИХ СВОЙСТВ ЧЕЛОВЕКА ЧЕРЕЗ ВНЕШНОСТЬ

Оценочная деятельность столь же естественна для человеческого сознания, как и познавательная. «Познавательный акт как некоторый фрагмент мыслительной деятельности человека уже по своей природе содержит так называемый оценочный момент... Оценка содержится... повсюду, где происходит какое бы то ни было соприкосновение субъекта познания с объективным миром» [Мягкова 1981: 88]. Пожалуй, особенно далеки от нейтральности те языковые явления, которые описывают самого человека, его характер, внешность, интеллектуальные способности. В своей работе мы и будем рассматривать фразеологизмы, сравнения, метафоры, которые позволяют понять, как отражается эстетическая оценка в языковой картине мира русского и английского языков, как эта оценка влияет на восприятие людьми друг друга. «Картина мира формирует тип отношения человека к миру — природе, другим людям, самому себе как члену этого мира, задает нормы поведения человека в мире, определяет его отношение к жизненному пространству» [Роль человеческого фактора... 1988: 26].

В первую очередь человек воспринимает другого человека зрительно. И даже такая предварительная зрительная оценка уже позволяет одному человеку сделать выводы относительно другого человека — нравится он ему или нет, предположительно истолковать его характер, темперамент. Различные фразеологические обороты закрепляют эту первичную оценку в языке, приписывая определенным наборам внешних выражений свойства внутреннего мира. Как замечает И. С. Кон, внешность — «означивание основных свойств и качеств внутреннего мира» [Кон 1978: 403]. Определенным деталям внешности приписываются признаки, связанные с проявлением характера, волеизъявления, поведения, привычек человека — всего того, что характеризует его психоэмоциональную деятельность, интеллектуальные способности. Условность предписания отдельным «деталям» внешности

внутренних качеств и свойств отмечалась неоднократно, но тем не менее в силу типизации и традиций формирования образа на основе принципа среднестатистической встречаемости эта особенность имеет место. В данном случае морально-этические критерии или критерии, характеризующие умственные способности, соотносятся с эстетическими. Эта соотнесенность и определяет характер оценки. Таковы, например, положительные оценки: *благородный лоб, седины; высокий, открытый лоб*, и отрицательные: *низкий лоб, низколобый, узкогубый, хищный нос* ит. п. [Богуславский 1994: 16]: *low-browed* — *малообразованный, невысокого интеллектуального уровня*; *broad-brow* — (разг.) *простой, бесхитростный человек, человек широких взглядов*; *deer browed* — *очень умный*; *highbrow* — *человек, претендующий на интеллектуальность, ученый*; *sharp-nosed* — *придирчивый*; *wide-eyed* — *изумленный*; *long-headed* — *проницательный*; *egghead* — (ирон.) *мыслящая личность*; *long hair* — *интеллигентный*; *big-headed* — *завнавшийся*.

Интересно, что в русском языке подобные образы не закрепляются в устойчивых выражениях, хотя в общей оценке человека они присутствуют (исключение составляет калька с англ. *яйцеголовые, высоколобые*).

Мотивировка некоторых образов отсутствует в русском языке. Например: *long ears* — *глупость* (от *long-eared* — *ослиный, глупый*); *long in the tooth* — *не первой молодости*; *big mouth* — *хвастун*; *he is not yet dry behind the ears* — *у него еще молоко на губах не обсохло*.

Язык — орган речи и потому обладает особым значением; кроме того, этот орган одновременно является видимым — в случаях «высовывания», и невидимым, спрятанным за губами и зубами. В ситуациях «видимости» язык обычно закрепляет такие всем известные жесты, как *показать язык; высунуть язык*, а также, например, физические характеристики: *бежать высунув язык*. В ситуациях «невидимости» язык понимается как орган речи и имеет негативные коннотации: *длинный язык; язык блудлив; a smooth tongue* — *льстивый; loose tongue* — *болтливый; have a sharp tongue* — *зло отзываться о ком-либо*. Видимо, это связано с тем, что «общечеловеческая культура в целом и христианство в частности провозглашают немногословие и осторожность в словах» [Макеева 2000: 135].

Русскому языку не свойственно в такой степени, как английскому, связывать с величиной частей тела особенности характера, хотя в некоторых случаях возможны совпадения: *large-handed* —

(уст.) *жадный*, (книжн.) *щедрый* (ср. рус. — *руки загребущие*); *to look big* — *иметь важный вид*; *big head* — *самолюбие*; *big mouth* — *хвастун*.

Большой рост и крепкое сложение являются основой переноса для характеристики выдающегося ума, исключительного таланта и высокой положительной оценки личности в целом: *tall* — (уст.) *величественный, смелый, мужественный* (в данном случае английский язык, в отличие от русского, развивает и негативное значение — (разг.) *хвастливый*); ср. рус. *богатырь*.

Малый рост, напротив, используется в качестве эталона для оценки малозначительной, ничтожной личности: *small men* — *мелочные люди, людишки*; ср. рус. *мелкий человек*.

Такое переносно-образное употребление роста и сложения человека объясняется несколькими причинами. Во-первых, язык стремится в чувственной, видимой, физической форме запечатлеть невидимый психический мир [Гумбольдт 1985: 379]. Во-вторых, психические образы приобретают видимые очертания только после их перевода в пространственные характеристики. И, наконец, как свидетельствуют результаты ряда экспериментальных исследований, наиболее привлекательным типом физической конституции, безусловно, считается «мезоморфный» (высокий, мускулистый), непривлекательным — «эндоморфный» (низкий, тучный), хотя основания этих оценок не до конца ясны [Кон 1978: 390].

Исключением из больших величин, правда, уже из осязательных ощущений является противопоставление тяжелого и легкого по вполне объяснимой причине; в данном случае в основу оценочных представлений кладется испытываемое человеком негативное впечатление от поднятия тяжести и позитивного — от незначительного груза (тяжелый человек, тело, фигура и т. д.): *heavy look* — *тяжелый взгляд*; *heavy swell* — *важный человек*; *heavy-browed* — *с густыми, нависшими бровями*; *heavy-handed* — *неуклюжий, тяжеловесный* (ср. рус. *тяжелая/легкая рука*); *heavy features* — *грубые черты лица*; ср. рус. *тяжелый подбородок*.

В то же время нарушение чувства меры относительно понятия *легкий* или его сочетание с понятиями, изначально требующими серьезного отношения, приводит к тому, что *легкий* в переносном смысле также получает ряд отрицательных значений: *light head* — *легкомысленный человек*; *light-headed* — *бездумный*; *light women* — *женщина легкого поведения*.

Английский язык, в отличие от русского, использует части тела для номинации различных свойств: *light hand* — *ловкость*,

тактичность (в русском языке словосочетание *легкая рука* имеет несколько иной смысл — *удачливый*); *light fingers* — *проворный, вороватый*; *light-heeled*; *light-footed*; *light-legged* — *быстроногий*. При обследовании лексического материала 109 языков различных географических и климатических зон был сделан следующий интересный вывод: «языки, обитающие в более холодном климате, оценивают „значимость“ отдельных частей рук и ног более высоко и в них чаще обнаруживаются лексические оппозиции типа англ. *leg/foot, arm/hand*. Помимо климата здесь играет роль и культурный фактор; использование в обиходе более развитой номенклатуры одежды, предназначенной для защиты от холода различных частей рук и ног: перчатки, варежки, носки, ботинки, туфли, сапоги» [Кузнецов 1982: 155]. Невзирая на существование в России сурового климата, в русском языке нет такой подробной детализации.

Совпадения в образных языковых картинах мира неизбежны как в силу единства человеческого феномена, так и в результате частичного совпадения с картиной объективной действительности. Единство человеческого феномена вытекает прежде всего из общности механизма вторичных ощущений, связанного с аффективной нервной системой, биологически одинаковой у всех людей [Сукаленко 1992: 66].

В английском языке цветовая символика, закрепленная в полисемии и фразеологии, развита в гораздо большей степени, чем в русском. «Даже такое объективное, общее для всех людей ощущение, как цвет, в разных языках отражается по-разному, наименования красок составляют в каждом языке сложную систему, и системы разных языков обнаруживают показательные расхождения» (В. Г. Гак, цит. по [Морозова 1999: 300]). Несмотря на то что цвет воспринимается зрительно и относится к эстетической оценке, видимо, благодаря символике культуры цветам приписываются также и внутренние качества или оценка со стороны: *blue-eyed boy* — (ирон.) *любимчик*; *green-eyed* — *ревнивый, завистливый* (ср. рус. *зеленые, русалочки глаза*); *white* — (разг.) *честный, порядочный человек*; *grey* — *мрачный, безрадостный*; *white-haired boy* — *любимец*; *white-handed* — *честный, незапятнанный*; *yellow* — *трусливый*; *in the greens* — *в расцвете сил* (ср. рус. *зеленый* в другом значении — *незрелый*); *green old age* — *цветущая старость*; *a green hand* — *новичок, неопытный человек*.

Нередко при выборе цветоименования для описания человеческой внешности эталоны создаются не столько за счет стремления непосредственно обозначить цвет, сколько за счет передачи

ощущения — впечатления. Именно в силу условности возможно описать однотипную в принципе ситуацию через несколько общеупотребительных вариантов. Так, одно и то же лицо болезненного цвета можно назвать серым, желтым, зеленым. В то же время один и тот же достаточно условный цветовой эталон может употребляться в разных ситуациях. Например, посинеть можно и от чрезмерного крика, и от холода [Сукаленко 1992: 29]; *to see red* — *обезуметь, прийти в ярость*; *you may talk till you are black, blue in the face* — *можете говорить, пока не охрипнете*; *to look blue* — *иметь унылый вид*; *green with envy* — *позеленеть от зависти*.

Вполне понятно, что указанная условность в передаче ощущений является причиной существования различных языковых картин мира: в русском от холода синеют, а в чешском и словацком зеленеют; в чешском и словацком признак «желтый» часто ассоциируется с выражением недовольства. По той же причине возможны и совпадения условных эталонов. Так, в чешском, словацком и русском от злобы, злости зеленеют [Там же].

Но не всегда можно логически объяснить употребление того или иного цвета. Нередко непривычный цвет, обычно не прилагаемый к данному существительному, подчеркивает исключительный, чрезвычайный характер явления. Такое усилительное немотивированное чисто эмоциональное употребление прилагательных свойственно всем языкам мира: *black dog* — *зеленая тоска* [Гак 1966: 223].

На протяжении истории человечества «различные цвета выступали в функции идентификатора дихотомии „мы-они“, отражая разнообразные межгрупповые, национальные, классовые, партийные и другие отношения» [Белов 1988: 49]. Для иллюстрации этого тезиса рассмотрим словосочетание *голубые глаза*. В славянском фольклоре голубые глаза — это признак чистоты, красоты, добра. Но арабами голубой цвет глаз считается признаком дурного человека, это признак коварства и обмана. По-видимому, такая оценка ориентирована на привычную, а потому положительно оцениваемую картину мира: у славян более распространены голубые глаза, а у арабов — черные. Кроме того, исторически сложилось так, что именно «голубоглазые» являлись основными противниками арабов: «В толковом словаре „ал-Мунджид“ зафиксирован фразеологизм *al-aduww al-'azraq* „заклятый (букв. „голубой“) враг“ и дается следующее объяснение: „заклятый враг“, так как у большинства византийцев, с которыми арабы сильно враждовали, были голубые глаза, это и послужило причиной называть лютых врагов „голубыми“» [Морозова 1999: 302]. Ср. также *makr 'azraq* «злое (букв. „голубое“) ковар-

ство»; al-hawf al-'azraq «панический (букв. „голубой“) страх» [Там же: 303].

В плане рассмотрения цветовой символики интересно сравнить такие английские и русские выражения: *white-haired boy*; *blue-eyed boy* — любимчик; *blue-eyed* — невинный; *a black look* — злобный взгляд; *get a black eye* — в перен. иметь плохую репутацию (ср. рус. *черный глаз* — недобрый, приносящий несчастья); *a white man* — хороший парень; *black-browed* — чернобровый, хмурый (ср. высшую степень эстетической оценки прилагательного *чернобровий*).

Как указывает А. И. Веселовский, предпочтение русого и золотистого цвета всем остальным вызвано особенностями не столько этнического характера, «сколько историко-культурного свойства, наследие, отчасти, римского вкуса» [Веселовский 1989: 61].

Здесь стоит отметить отношение русского языка к идее света, которое было замечено Ю. Д. Апресяном: «в целом положительные эмоции, такие как *любовь, радость, счастье, восторг*, концептуализируются как светлые, а отрицательные эмоции, такие как *ненависть, тоска, отчаяние, гнев, бешенство, ярость, страх, ужас* — как темные» [Апресян 1995: 55]. Ср. *свет любви, глаза светятся, лицо озарилось от радости* [Там же]. «В цветовой метафоре даже небольшая примесь темного становится препятствием для характеристики положительной эмоции. Можно *зарумяниться/зардеться от радости, побагроветь от гнева/злости*, но не **побагроветь от радости* и не *??зарумяниться/зардеться от гнева*» [Там же: 56].

Благодаря сравнению выражений двух языков выявляются существенные отличия не только на языковом уровне (как-то: большая метафоризация, абстрактность одного из языков), но и становятся очевидными особенности восприятия людей разных национальностей друг друга, различия в системе эталонов, вызванные частотой встречаемости эталонизированных реалий в жизни человека, общность оценочных восприятий людьми индоевропейского региона, связанная с тесным переплетением культур, традиций и мифологии.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян 1995 — Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. № 1.
 Белов 1988 — Белов А. И. Цветовые этноидемы как объект этнопсихолингвистики // Этнопсихолингвистика. М., 1988.

- Богуславский 1994 — *Богуславский В. М.* Типология значений образных средств выражения оценки внешности человека: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1994.
- Веселовский 1989 — *Веселовский А. И.* Историческая поэтика. М., 1989.
- Гак 1966 — *Гак В. Г.* Беседы о французском слове. М., 1966.
- Гумбольдт 1985 — *Гумбольдт В.* Язык и философия культуры. М., 1985.
- Кон 1978 — *Кон И. С.* Открытие «Я». М., 1978.
- Кузнецов 1982 — *Кузнецов А. М.* Национально-культурное разнообразие слова // Язык и культура. М., 1982.
- Макеева 2000 — *Макеева И. И.* Языковые концепты в истории русского языка. М., 2000.
- Морозова 1999 — *Морозова В. С.* Символика цветообозначения при описании концептов эмоций в современном арабском литературном языке // Фразеология в контексте культуры. М., 1999.
- Мягкова 1981 — *Мягкова Е. Ю.* Эмоциональная нагрузка слова и ее проявление в материалах ассоциативного эксперимента // Психолингвистические исследования в области лексики и фонетики. Калинин, 1981.
- Роль человеческого фактора... 1988 — Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.
- Сукаленко 1992 — *Сукаленко Н. И.* Отражение быденного сознания в образной языковой картине мира. Киев, 1992.

СЛОВАРИ

- Спиерс Ричард А.* Словарь американского сленга. М., 1991.
- Словарь образных выражений русского языка / Под ред. В. Н. Телия. М., 1995.
- Brewer's Dictionary of Phrase and Fable / 14th edition by Ivor H. Evans. Cassell, 1989.
- Longman Dictionary of English Language and Culture. Longman, 1992.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press, 1989. 4th edition.

В.З.ДЕМЬЯНКОВ

ПЛЕНИТЕЛЬНАЯ КРАСОТА

1. Красота и приятность

*Красота*¹ является разновидностью *приятности*. Но не все приятное красиво: по-русски красота в первую очередь зрима. Так, можно сказать *красивое лицо* и *приятный запах*, но не **красивый запах*. Многочисленные пословицы и поговорки построены на противопоставлении (зримой) красоты другим качествам: *На красивого глядеть хорошо, а с умным жить легко*. Над теми, кто ценит только зримую приятность, подтрунивают: *Жена-красавица — безочному радость*. И все равно больше любят зримое.

Критерии же зримой приятности кажутся иногда случайными и противоречивыми, ср. из русского фольклора: *Белобрыса крыса, а чернава красава; яснолика, яснолица красавица*.

На материале самого полного корпуса художественных текстов русской литературы XVIII–XXI вв. рассмотрим употребление эпитета *плениТЕЛЬный* как разновидности активной красоты (см. ниже). Это исследование, затрагивающее эстетику мира и этику поступков (в том числе и речевых), может быть названо лингвистической эстетикой, по аналогии с понятиями лингвистической философии и лингвистической психологии.

¹ Концепт красоты напоминает табуированные понятия. Поэтому даже в родственных славянских языках варьируются основы со значением 'красота', а этимология этих основ не всегда ясна. И даже когда внутренняя форма слова прозрачна, разнообразны типы семантического переноса. М. Фасмер (Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т. 2. С. 366) приводит славянские соответствия: *красá*, укр., блг. *красá*, ст.-слав. *краса* (Супр.), болг., сербохорв. *краса* 'змея' (эвфемизм), чеш., слов. *krása* 'красота', польск. *krasa* — то же, в.-луж. *krasa*, н.-луж. *kšaza* 'великолепие'. Отсюда *красный, прекрасный, красоваться, красить, красотá*. Однако в славянских же языках находим синонимы, иногда гораздо чаще употребляемые в значении 'красота'. Для русского *красота* П. Я. Черных указывает три главных версии этимологии, но вряд ли хотя бы одна из них стопроцентно правдоподобна:

— оно родственно др.-исл. *hrósa* 'хвалиться', нов.-исл. *hrós* 'слава', далее — др.-исл. *hróðr* 'слава', гот. *hróþeigs* 'победоносный', д.-в.-н. *hruom* 'слава';

— оно родственно литовским *grōžis* 'красота', *grazūs* 'красивый';

— оно производно от названия священного огня, ср. литов. *krósnis* и лат. *krāsns* 'печь', при ст.-сл. > др.-рус. книжн. *крада* — 'огонь', 'жертвенник' (Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1993. Т. 1. С. 440).

2. Активная vs. пассивная красота

Из внутренней формы эпитетов красоты² обычно видно, кто является «инициатором» зрительной оценки. В русском языке различаются³:

— **активная красота**: предмет «показывает» себя красивым, привлекает внимание (привлекателен), чарует (взор); к этому типу принадлежат производные от корня *каз-* (то, что само кажется — показывает себя — красивым): *казистый* (например, *Мужичок неказист, да в плечах харчист*; *Мужчина, коли хоть немножко казистее черта — красавец*), *оказистый* (сев.);

— **пассивная красота**: сам человек смотрит на предмет и видит его выдающиеся качества. Например, производные от корня *вид-*: *благовидный, благообразный, видный*) и *з(о)р-* (*благозрачный, взористый, взрачный, доброзрачный, подзористый, позорный* (в южных и западных говорах *девка позорная* 'красивая девушка'), *узористый, чудозрачный*).

К активному типу относятся также: *пленительный, очаровательный, привлекательный, прелестный, обворожительный и чарующий*. Нечто пленяет взор, очаровывает его, привлекает взгляды прохожих, прельщает своею красотой. Глаголы *очаровать* и *обвораживать* также естественны с подлежащим, означающим голос и характер человека. В качестве синонима для *некрасивый* употребляется эпитет *отвратительный*, внутренняя форма которого указывает на каузацию движения от некрасивого предмета, например, на удаление взгляда (*отвратительное платье*).

Обработка большого корпуса русской художественной литературы XVIII–XXI вв. показала, что три идеи — *пленительность, очарование* и *прелесть* — по-разному естественными представляются в качестве эквивалента красоты. Наиболее часто употребляются *прельстительный/прелесть/прелестница, прелестник*; в полтора раза реже — *очаровательный/очарование*; реже всего и

² Для иллюстрации этого противопоставления возьмем материал из словаря В. И. Даля.

³ В английском языке существенно иное противопоставление. По-английски «Петя смотрит на Машу» (*Pete looks at Mary*) и «Маша смотрит (по-русски *выглядит* или *смотрится*) красиво»: *Mary looks fine*. По-английски же говорят «придать новый взгляд» (*to give a new look*) там, где по-русски правильно сказать «придать новый вид». Зато по-русски и нечто может *нравиться* (активная привлекательность), и человек может любить нечто. В английском нет синтаксически точного эквивалента для русского *нравиться*: ср. *Pete likes Mary* и *Pete нравится Маша* (но не **Петя нравит Машу*).

очень неравномерно по литературным эпохам и жанрам употребляется *пленительный*.

Иногда в рамках фразы рядом идут две или три эти лексемы, особенно часто:

— *прелесть и очарование*: ...для девочки, воспитанной в четырех стенах, все было ново, очаровательно, пленительно, она смотрела на луну и вспоминала о какой-нибудь из обожаемых подруг и твердо верила, что и та теперь вспомнит об ней; она вырезывала вензеля их на деревьях... (А. Герцен. «Кто виноват?»); Что за прелесть эта очаровательная Ницца (К. Станюкович. «Женитьба Пинегина»); Ты такая прелесть, такое очарование, что вот, хочешь, — сейчас при всех возьму и стану на колени (Л. Андреев. «Дни нашей жизни»); Исчезает завлекающая нас дымка, опоясывающая вершины творчества: в ней — вся прелесть, все очарование искусства (А. Белый. «Смысл искусства»); встречаем подобные примеры в произведениях Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Куприна, Ф. Сологуба и многих других;

— *пленительный и очарование*: Скажу только, что последним моим безумством был гашиш, увлекший мое сердце в еще более дикую страну пленительных ужасов и ужасающих очарований... (Л. Андреев. «Два письма»).

— *пленительность и прелесть*: Право же, мастер, ваше сравнение порождает в уме моем великий соблазн, ибо художник, ищущий тайны пленительной прелести в слиянии тени и света, чего доброго, спросит, не сливается ли истина с ложью так же, как свет с тенью... (Д. Мережковский. «Воскресшие боги»).

Сочетание *очаровательная прелесть* в свое время клишировалось. Встречается оно у самых разных авторов: Мы остались одни; унесли кожу и подушки, и остров получил для меня свою прежнюю очаровательную прелесть (С. Аксаков. «Детские годы Багрова-внука»); у Аксакова много примеров и в других произведениях); В нем все чуждо нашим нравам и духу, все, даже самая очаровательная прелесть поэзии (А. Пушкин. «Критика и публицистика»). Продолжена эта традиция и в конце XX — начале XXI в., в женских детективах: Очаровательное личико почти не утратило своей прелести, только румянец, так нежно украшавший раньше Дашины щеки, заметно поблек (А. Маринина. «Шестерки умирают первыми»).

Три разных именованя встречаем в таких предложениях: Из этого возникают пленительные песни о «прелестях земли» и о «очарованиях жизни» (В. Брюсов. «Федор Сологуб, как

поэт»); Но сейчас Лопухин не видел ни пленительного очарования омытого дождем леса, ни печальной прелести доцветающего неподалеку шиповника (М. Шолохов. «Они сражались за Родину»).

Отсюда можно сделать вывод, что три этих эпитета не являются ни антонимами, ни синонимами.

Само словосочетание *пленительная красота* и, реже, близкое к нему *пленительная краса* не редко в русской литературе, например: *Ее живая красота, / Пленительная, как мечта / Души, согретой упованьем* (В. Жуковский); *Уныла и бледна, / Лицо красы пленительной и дивной, / В ночи стоит она!* (В. Кюхельбекер).

Чаще всего пленительность фигурировала в художественной литературе XIX в., в послереволюционный период употребительность резко упала. На рубеже XX–XXI вв. эпитет *пленительный* употребляется примерно столь же редко, что и на рубеже XVIII–XIX вв., когда он только был введен в российский лексикон куртуазных образов. Этот образ был навеян картиной сдачи в плен⁴ сначала прекрасной даме-воительнице (психоаналитик усмотрит в этом извечное проявление мужского мазохизма), а потом — просто прекрасной даме⁵. В конце XX — начале XXI в. эпитет *пленительный* употребляется чаще всего в исторических романах, несколько реже — в произведениях о «пленительном прошлом в будущем».

Эпитет *пленительный* очень хорошо вписывался в первую треть XIX в. Именно в это время прилагательные на *-тельный* в

⁴ Похожей внутренней формой обладают переводные эквиваленты в некоторых западноевропейских языках. Во французском *captivant: la captivante rondeur des formes* — «пленительная округлость форм» (H. de Balzac. «La femme de trente ans»). В английском *captivating: such engaging and captivating manners, softness, and gentleness* — «такие обаятельные и пленительные манеры, мягкость и кротость» (Earl of Chesterfield. «Letters to his son», 1746) и лишь отдаленно напоминающее его *taking: All his sweet motions, all his taking smiles* — «все его обаятельные движения, все его пленительные улыбки» (H. Fielding. «Amelia», 1751). Сложнее в итальянском: есть *cattivante* 'пленительный', а есть еще и *cattivo* 'плохой', родственное ему. В испанском имеем *cautivador* и *cautivante: Y el sabor del agua era cautivante* «И вкус воды был пленителен» (J. Vera. «Un Mudo en la Garganta») и т. д. А в немецком языке от глагола *gefangennehmen* 'взять в плен' нет эпитетов, узואуально соответствующих русскому *пленительный*: глагол *fesseln* 'приковать' близок по внутренней форме к русскому *пленять*, но причастие от него *fesselnd* реже или даже никогда не употребляется в значении 'пленительный'. Ср.: *ein fesselnder Vortrag* «интересный доклад»; *ein fesselnd geschriebenes Buch* «захватывающе написанная книга».

⁵ Со временем образ сдачи в плен настолько стерся, что в словосочетании *пленительная свобода* не замечается противоречия, примеры см. ниже.

большом количестве вошли в русский язык⁶. Другое новшество — *пленитель* — за пределами этой эпохи изредка употребляется и сегодня, но не в переносном, а в прямом смысле⁷ как «человек, берущий или взявший противника в плен», например: *Пролетные пленители земли / Лишь по пути заносят к нам преданье / О благах, нам обещанных вдали!* (М. Погодин. «Черная немочь»); *Данила служил своим пленителям долго, научился ихнему языку и перекочевывал с ними с места на место несколько лет* (Н. Лесков. «Легенда о совестном Даниле»).

Главные объекты «пленителей»:

— души: *Милый сон, души пленитель, / Гость прекрасный с вышины* (В. Жуковский. «Лалла Рук»); *Певец, души ее пленитель, / Другую пламенно поет!* (Е. Баратынский);

— сердца: *Но где ж утешитель, пленитель сердец?* (В. Жуковский. «Граф Гапсбургский»).

Соперничество первоначальных синонимов — причастия *пленяющий* и прилагательного *пленительный* — закончилось распределением ролей: *пленительный* всегда теперь употребляется в переносном смысле, а *пленяющий* может часто употребляться и в прямом⁸.

На границе XIX и XX вв. появилось заметное число неологизмов типа употребленного В. Жуковским эпитета *пленительно-девственный*⁹: *наивно-пленительный, пленительно-изящный* (А. Куприн), *опьяняюще-пленительный, задумчиво-пленительный, пле-*

⁶ Тогда появились, например: *бездоказательный, мыслительный, обворожительный, подготовительный, стеснительный*. Некоторые из прилагательных на *-тельный* сохраняли соотносительность с причастиями и имели процессуальное значение вплоть до середины XIX в. Например, *гасительный, незамечательный, разыскательный, стеснительный, угодительный* были синонимами причастий: *гасящий, не замечающий, разыскивающий, стесняющий*, ср.: *Врагу стеснительных условий и оков, / Не трудно было мне отвыкнуть от пиров* (А. Пушкин. «Чадаеву»); *А разыскательный лорнет? А закулисные свиданья?* (А. Пушкин. «Евгений Онегин»). Соотносительность с причастиями постепенно утрачивается к середине XIX в., когда за причастием закрепляется категория процессуальности. Подробнее см.: Лексика русского литературного языка XIX — начала XX века / Отв. ред. Ф. П. Филин. М., 1981. С. 17 и след.

⁷ У К. Бальмонта встречаем еще *пленительник*: *А наш пленительник долин, / Светящий нежный наш жасмин, / Не это ль красота?* («Жар-птица»).

⁸ Гибридная форма *пленящий* отмечается как ошибка: *Автор перепутал, редактор прогладел — и получился уродец, помесь пленяющих и пленительных* (Н. Галь. «Слово живое и мертвое: от „Маленького принца“ до „Корабля дураков“», 2001).

⁹ Ср.: *...и месяц и солнце не столь утешали / Светом своим, как ее пленительно-девственный образ* (В. Жуковский. «Наль и Дамаянти»).

нительно-буржуазно (М. Кузмин), пленительно-зыбкий (В. Брюсов), пленительно-мятежный, пленительно-унылый (Вяч. Иванов), пленительно-нежный, пленительно-юный, странно-пленительный (К. Бальмонт), пленительно-страшный (И. Бунин) и т. п. Позже, под несомненным влиянием этой эпохи, встречаем: пленительно-неуклюжий (Ю. Олеша), пленительно-простой (В. Набоков), пленительно-прекрасный (Л. Соловьев), пленительно-грустные стихи (В. Чивилихин), примеры см. ниже. Даже пленительно-грубый: *Быть ли мне пленительно-грубым?* (Вен. Ерофеев. «Москва — Петушки»).

3. Управление

Начиная с XVIII–XIX вв. возможно управление предложением, например: *...летописи Новгорода в неискusstvenной простоте своей являют черты, пленительные для воображения* (Н. Карамзин. «История государства Российского», т. 6); *...неустранимость, всегда пленительную для народа* (Там же, т. 12); *В Лаисе нравится улыбка на устах, Ее пленительны для сердца разговоры, / Но мне милей ее потупленные взоры / И слезы горести внезапной на очах* (К. Батюшков); *Мне чужд их блеск, мне живость их — чужая; / Не для меня пленительны оне* (В. Бенедиктов).

Возможно и управление творительным падежом: *Твоею лирою пленяюсь часто я, / Но участь скудная известна мне твоя* (Ипп. Богданович)¹⁰; *И то сбылось — и ты явилась, / Опять пленительна красой* (И. Козлов); *Пленительна бесстыдной наготою, / Она подходит к нашему герою* (М. Лермонтов). В таком контексте можно видеть аналогию со словосочетанием *красива глазами*, перифразированным как *обладающая красивыми глазами*, соответственно, имеем: *пленительная краса и пленительная бесстыдная нагота*.

¹⁰ В XVIII в. чаще всего глагол *пленить* в переносном смысле употребляется в стихах Ипполита Богдановича (эпитета *пленительный*, впрочем, у него не находим): *Коль сердце не была, де взаимно страстно, / Пленялся он другой, для кой был он мил*. Встречаем у него же причастие: *Приманчивый призрак пленяющих красот / Далеко отстоял от счастья и спокойства*. Гораздо реже встречаем *плениться* у других авторов XVIII в., например: *Тем лучше, ежели этот дурак в нее влюбился, да и ей простительно им плениться* (Д. Фонвизин. «Бригадир»). Ср. также: *Восторг внезапный ум пленил, / Ведет на верьх горы высокой, / Где ветр в лесах шуметь забыл; / В долине тишины глубокой* (М. Ломоносов. «Ода на взятие Хотина»).

4. Степени сравнения

Сравнительная степень сравнения (*пленительнее*) употребляется почти исключительно в обобщающем контексте типа «никого нет и не было пленительнее», но не в контексте «(конкретная) Люся пленительнее (конкретной) Лены». Типичные употребления таковы:

— с отрицанием (типа: *никого нет пленительнее*): *Пленительней его до этих пор / Ты никогда еще не знала: / Он был красив как бог, и нежен, и остер* (А. Апухтин. «Стихотворения. Песни моей отчизны»);

— с квантором типа *какой-то там* или *всякий*, в смысле «еще пленительнее, чем нечто очень пленительное»: *И в самом деле, есть ли на свете что-нибудь пленительнее молодой красивой матери с здоровым ребенком на руках? (И. Тургенев, Отцы и дети); И верь мне, будут во сто раз / Они еще живей, пленительней и краше, / Чем распрекрасный твой Кавказ!* (Н. Языков); *Он весь оброс зеленою травой, / И не боясь, что камень упадет, / В тени, храним от непогод, / Пленительней, чем голубые очи / У нежных дев ледяной полуночи, / Склоняясь в жар на нежный стебелек, / Растет воспоминания цветок!* (М. Лермонтов);

— при описании прогресса, динамики улучшения чего-либо («все пленительнее»): *Деревянный дом, обшитый серым тесом, конечно, гнил, ветшал, с каждым годом делаясь все пленительнее, и особенно любил я заглядывать в его окна с мелкорешетчатыми рамами* (И. Бунин. «Жизнь Арсеньева»).

Превосходная степень *пленительнейший/пленительнейшая* употребляется значительно реже сравнительной, причем также в контекстах, исключающих реальное поштучное сопоставление одного пленительного объекта с другими: *с горестями, с адом и раем, с пленительнейшими женщинами* (Ф. Достоевский. «Зубо-скал», 1845); *О, поэт пленительнейших песен, / Ты опять бежишь на край земли...* (М. Волошин).

5. Область денотации

Что и кто бывает пленительным? Наблюдение над корпусом художественных текстов XVIII–XXI в. показывает, что эпитет *пленительный* допускается при следующих классах сущностей (мы приводим по одному примеру на каждый тип, опуская заведомо более поздние повторы).

5. 1. ПЛЕНИТЕЛЬНОЕ СУЩЕСТВО

По отношению к живым существам эпитет *пленительный* встречается:

- в атрибутивной позиции при именах нарицательных или
- в предикатной позиции при нарицательных и собственных именах.

В атрибутивной же позиции при именах собственных этот эпитет практически не встречается, ср.: *Люся пленительна* и (очень нечистый тип) *Пленительная Люся вышла на балкон* — при нормальном *Пленительная дева вышла на балкон, это была Люся*.

Пленительным бывает реальное живое существо, чаще всего — прекрасная дама: *И то сбылось — и ты явилась, / Опять пленительна красой* (И. Козлов); *О пленительно стройная дева!* (В. Жуковский); *...к этим странным, таинственным, пленительным существам — к женщинам!* (А. Куприн).

Как живые существа женского пола представляются мифические женские фигуры — богини, хариты и пери: *Вокруг пленительных харит / И суется и кипит / Толпа поклонников ревнивых* (Е. Баратынский); *Ты мне являешься, пленительная пери* (К. Р.).

Несомненный перенос имеем в следующем примере: *В канцелярии за небольшим конвоем кривых инвалидов доставляли из острога смертную скукою соскучившихся арестанток, которые, ловя краткий миг счастья, пользовались здесь пленительными правами своего пола — услаждать долю смертных* (Н. Лесков. «Однодум»). А именно, имеются в виду права пленительного (женского) пола.

Детство не менее пленительно, чем принадлежность к женскому полу: *Образ этого наивного пленительного ребенка запал ему в душу* (И. Ясинский). *Пленительный мир детства* можно трактовать как «мир пленительного (по определению) детства»: *А выйдешь на крыльцо, пять ступенек вниз, и ты в другом, пленительном мире детства* (Н. Соротокина). Поэтому естественно звучит предложение: *Мне очень хочется писать для чудесной советской молодежи и пленительной советской детворы* (А. Куприн).

Пленительным называют не только девочку, но и мальчика: *Тот мальчик, говоря объективно, не просто красив — пленителен* (И. Грекова. «Фазан»). И богоподобного юношу: *Он часто, юноша пленительный, / Обворожает, скорбных, нас* (В. Брюсов).

Довольно редко этим свойством наделяются профессии: *Дипломат ведь должен быть пленителен, так сказать, пленять, побеждать, не правда ли?* (Ф. Достоевский). Столь же редко —

птицы: *А потом из уст ее, словом оперенная, / Голубем пленительным / Вылетала чистая, в краски облеченная, / С шумом упоительным* (В. Бенедиктов). Голубь — аллегория речи, т. е. того, что очень часто получает эпитет *пленительный*, см. ниже.

По отношению к не очень молодым людям, особенно к зрелым мужчинам, *пленительный* употребляется менее охотно. Иногда — в ироническом смысле: *Сам Орешников, по-видимому, был более чем лестного мнения насчет своей физиономии, любил заниматься собой, не жалея одеколона, считал себя пленительным мужчиной и действительно пользовался успехом у горничных и у швеек...* (К. Станюкович). Ясна ирония в следующем предложении: *Никто бы не сказал, что этому пленительному божеству уже сорок три года!* (М. Булгаков)¹¹.

В следующем примере, где автор с симпатией относится к пленителю (неясного пола), заметна некоторая наигранность: *С лукавством милым вы тихонько ждете, / Задумчиво-пленительный божок, / И вдруг неслышно, кошкой подойдете, — / И поцелуй уста мои обжег* (М. Кузмин).

Есть контексты без такой наигранности: *Однако как ни был князь Андрей с низшими прост и пленителен, а с равными и с начальством был горд и дерзок, даже и без надобности* (А. Куприн). Допускается это, прежде всего, когда существо мужского пола обоготворяется или наделено властью: *Он пленителен, как юный бог, в нем какие-то чары, против которых нельзя устоять* (Л. Андреев); *И дамы будут вздыхать, рассказывая о том, как пленителен был король в греческом одеянии* (М. Булгаков).

Иначе говоря, пленительная молодость божественна и царственна, а женщина царственна и божественна всегда. Женщину и ребенка любого пола (даже юношу) можно назвать пленительными всегда, это почти устойчивое сравнение (подобно *синему морю и ясным глазам*), а мужчину — только приведя веские причины, скажем, указав на богоподобие. Женщина — богиня, ребенок ангел всегда, а мужчина — только иногда. Ср.: *Пленительна, как солнечная сила, / Та Клеопатра, с пламенем в крови, / Пленителен, пред этой Змейкой Нила, / Антоний, сжегший ум в огне любви* (К. Бальмонт).

До равенства полов далеко. Ведь даже ведьмы бывают пленительными: *Я должен доказать этой пленительной ведьме, что*

¹¹ Возможно, поскольку старик не обладает агрессивностью мужчины в расцвете лет, встречаем: *Раскланиваясь грациозно, / Старик пленительный зашел* (К. Вагинов).

для царевича Хосро нет недоступных козлов (А. Антоновская). А пленительный дьявол звучит странно: *Не человек, а пленительный дьявол в обличье маркиза!* (В. Пикуль).

Итак, пленительными называют тех, кто вряд ли способен пленить буквально. Тех же, кто с оружием в руках берет врага в плен, пленительными в русской литературе не называют: вооруженный до зубов десантник может быть пленительным только вне своих профессиональных занятий.

Настоящим пленителям (пленяющим буквально) присуща агрессивность. Словосочетание *пленительные самки* шокирует в следующем тексте, поскольку предполагает («противоестественную») способность женских существ к агрессии: *у него в произведениях нет «женщины-общественницы», а есть «пленительные самки»* (Ю. Дружников. «Куприн в дегте и патоке»). Единорог, обладающий рогом, тоже по званию своему способен к агрессии, отсюда и преднамеренный эффект следующего предложения: *Когда звонят и на порог / Пленительный и белоснежный / Является единорог / И голосом безумно нежным / Он говорит: Пойдем мой милый / Я покажу тебе могилу / Ленина — / Не верь!* (Д. Пригов; пунктуация автора). Поэтому же и выбор: *Быть грозным или быть пленительным?* (Вен. Ерофеев). Плохо сочетается пленительность с коварством, своеобразным проявлением агрессивности: *Возможно, именно так начальник стражи султанского гарема заглядывает во внутренние покои пленительных, но коварных жен своего владыки* (Ф. Искандер). Властность, ассоциированная с агрессивностью, пленительному существу также не к лицу: *И было видно, что пленительная-то она сегодня пленительная и милая, но и властность свойственна ей* (В. Орлов. «Аптекарь») ¹².

Так проявляется закон небуквального употребления слов: старайтесь не употреблять тропов там, где вы подозреваете, что вас могут понять буквально.

¹² Все эти свойства отдаленно напоминают исследованные Н. Д. Арутюновой коннотации у «стандартных частей предметов»: «Названия неотъемлемых (стандартных, комплектных) частей предмета не могут служить целям его качественной характеристики. Но если им сопутствуют индивидуализирующие определения, они превращаются в „нестандартные детали“, становясь эквивалентом пропозиции. Ср.: *Она хороша собой, несмотря на длинный нос (тонкие ноги, бледное лицо)* при информативной недостаточности высказываний *Она хороша собой, несмотря на нос (ноги, шею)*. Борода и усы относятся, пожалуй, к числу сверхкомплектных деталей, по крайней мере применительно к женщинам и молодым людям» (Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы. М., 1976. С. 145). Черты характера семантически сродни неотъемлемым частям тела.

Это случай, когда плохо, если поймут неправильно, но еще хуже — если правильно (в прямом смысле) поймут.

5. 2. Внешность пленителя

Иногда все кажется пленительным в предмете любви: *О, как пленительно, умно там, мило всё!* (Г. Державин) и *Ты вся пленительна и лжива* (А. Блок). Чаще же пленяют внешность и характер. Кровь соединяет эти две стороны: протекая по телу, она пленяет только как символ темперамента. Как вечная сущность, как продукт питания пленяет она только вампира, который двумя способами поймет фразу: *О, кровь, как ты странно-пленительна, кровь!* (Ж. Бальмонт).

Внешность находят пленительной издавна: *Слабый свет и безобразная соседка удивительно как помогают очарованию туалета, при этих двух средствах обольщения, приятная наружность становится пленительна* (М. Загоскин). Можно выделить, как минимум, три характеристики такой общей красоты человека:

— изящность: *пленительной изящностью его манер!* (И. Тургенев);

— грацию: *Описав все прелести дьявола, красоту зла и пленительную грацию отвратительного женского тела, старик проклял дьявола, повернул назад и скрылся за своей дверью...* (А. Чехов);

— статью: *отмечал мимоходом пленительную, почти девичью статью* (Е. Филимонов).

Не только внешнее положение тела, но и установки души (attitudes) видела Марина Цветаева в пленительности позы: *Ах, не оценят — мир так груб! — / Пленительную Вашу позу.*

Однако наиболее разнообразна, «диверсифицированна», пленительность лица и прилегающих частей: *На замок он пленительным лицом / Оборотился* (В. Жуковский); *Она будет видеть в зеркале свое пленительное личико* (И. Гончаров). Иногда сразу несколько частей лица: *Но так пленителен твой глаз зеленоватый, / И клоуна нос, и губ разрез!* (М. Кузмин). О конкуренции частей говорит такой пример: *Всего пленительнее был в этом лице контраст между преждевременной сединой густых волнистых волос и совсем юношеским блеском живых, смелых, прекрасных, слегка насмешливых глаз — голубых, с большими черными зрачками* (А. Куприн). Волосы, как гарнир, оттеняют пленительность лица: *Золотистые волосы заходили на щеки и делали выражение всей головы особенно пленительным* (П. Боборыкин). Интересно, что сами щеки (так же, как уши и нос) пле-

нительными не находят, зато встречаем упоминание пленительного огня щек: *Дусины щеки горели пленительным огнем* (Л. Соболев).

О внешности говорит описание движений, присущих ее частям. Это может быть общее выражение лица: *«Приказывать нечего»*, — отвечал князь, стараясь придать пленительное выражение своему лицу (А. Герцен). Пленительно и сложное мимическое движение, называемое улыбкой: *Где прежний огонь, в глазах блиставший, где пленительная улыбка ее, где розы, алевшие на щеках ее?* (В. Нарезный).

Затем, спускаясь все ниже, находим:

— брови: *Придешь ли вновь, мой юный бард, / Ко мне — с букетиком жасминов, / Стремительный, как горный народ, / Пленительные брови сдвинув?* (В. Брюсов);

— глаза (реже один глаз), очи, взор(ы): *Светили мне твои пленительные глазки / И улыбались лукавые уста* (М. Лермонтов); *Твои пленительные очи / Яснее дня, чернее ночи* (А. Пушкин); *Пускай пленительного взора / Вьюга лихая не гневит* (Н. Языков); еще реже — черноглазость: *причина — в редкостной красоте Валюна, в этой пленительной, плывущей черноглазости* (И. Грекова). Пленительными находят и продукт глаз — слезы: *Дай руку мне, — а я пленительные слезы / Устами жаркими с очей твоих сотру* (А. Фет). Взгляд — «тень глаза» (но не тени под глазами) — издавна был пленительным: *Отвлеченные рассуждения важных и чинных профессоров и глубокие расчеты предприимчивых купцов занимали его более, нежели пленительные взгляды и шуточные разговоры лейпцигских красавиц* (А. Погорельский);

— усы: *слух, что румяный, крепкощекий, с густыми бачками и пленительными усами Теодор имеет любовницу* (С. Липкин);

— уста, рот, губы: *К ее пленительным устам / Прильнув увядшими устами* (А. Пушкин); *пленительный бархатисто-пушковым губами рот оттенен был темным пушком* (И. Бунин). Антиэстетичны фиксатые пленительные пасти дам (Вас. Аксенов). Голос, вздох и смех, вообще говоря, порождаются не только устами, но из них вылетают (если это только не беззвучный смех, который пленительным пока еще никто из писателей не находил): *То-то пленительный смех!* (Н. Некрасов); *...раздался подле меня пленительный голос Машеньки* (М. Загоскин); *не стройный, молодой, с жгучими глазами и пленительным тенором* (В. Некрасов). Между прочим, пленительный голос не обязательно певуч, ср.: *пел Есенин со своей пленительной хрипотцой* (А. Мариенгоф).

Сравнительно поздно в литературе упомянут пленительный вздох: *После долгих мучений как пленителен вздох, / О, таинственный Дьявол, о, единственный Бог!* (К. Бальмонт);

— подбородок: *Пленительный злой подбородок / У маленькой Мэри моей* (О. Мандельштам);

— шея: *пленительную шею* (А. Самен. «Полифем», пер. Н. Гумилева).

В определенную эпоху украшением были мушки на лице: *...дамы, одетые по последней моде, с напудренными волосами, нарумяненные и с пленительными мушками на уголках губ* (К. Валишевский). Экзотично звучит следующий пример: *Цилиндра в городке не оказалось, похоронного бюро с оцилиндренными факельщиками здесь тоже не было, но он все-таки сумел купить эту пленительную принадлежность туалета у расторопного парикмахера, отдававшего на прокат маскарадные костюмы* (В. Шишков).

До второй половины XX в. остальная часть — «тело» — характеризуется как пленительное либо в целом, либо в верхней части, самое нижнее до рук, но минуя плечи: *...притом от всего ее пленительного тела...* (И. Тургенев). Ср.: *Пленительные женские фигуры рисовались ему спящими в теплых койках первого класса* (А. Грин). Всегда пленяло не только тело, но и степень его открытости: *Пленительна бесстыдной наготою, / Она подходит к нашему герою* (М. Лермонтов). Открытием М. Кузмина была пленительность мускулов — у статуи: *Только торс, так называемый «Иллионей», может сравниться с этим по жизни и красоте юношеского тела, где видно под белую кожей, как струится багряная кровь, где все мускулы опьяняюще-пленительны и где нам, современникам, не мешает отсутствие рук и головы* (М. Кузмин). И даже — по какому-то изопренному (психоаналитик сказал бы «фетишистскому») переносу — то, что покрывает тело: *Одно, как туфелька пленительная, / Осталось мне — воспоминанье* (В. Брюсов). Проявление любви — ласки — как синтетическое движение всего тела (конечно же, не «внешности») пленяло еще во времена Н. Карамзина: *Пленительные ласки ее действовали еще сильнее красноречия.*

Пленительной бывает даже тень от тела: *На третий день / На стеклах снова показалась / Ее пленительная тень; / Тихонько рама закрипела* (М. Лермонтов). А также движения всего тела, например танец (в котором, как известно, участвуют не только ноги): *Прелестные нимфы сии начали пленительную пляску* (В. Нарезный); *Я сочинял страстные речи, придумывал плени-*

тельные телодвижения (Он же); И сердце страстно танцевало / Под ваш пленительный кадрили (А. Апухтин).

Рука была излюбленным носителем пленительности (оковы на пленного все-таки надевают руками): *Она вверяет месячным лучам / Младую грудь с пленительной рукою (М. Лермонтов).* Даже руки изгиб: *И видел лишь ее дрожащей / Руки пленительный изгиб (В. Брюсов).* Но плечи пленительными стали лишь к концу XX в.: *Молодые красивые дамы были одеты в кружевные воздушные платья с глубокими декольте и открытыми пленительными плечами, подчеркивающими их прелести (А. Польшаков).*

То, что ниже плеча — грудь, бедра, ноги, — не запрещено было упоминать, но ничто не называлось пленительным. Это пришло значительно позже: *Иногда сквозь белесую пелену вдруг проступали очертания прекрасного лица, пленительной груди, точеного колена (М. Ахманов); пленительное соприкосновение грудей в хорошо поставленном бюстгальтере (Г. Щербакова).* Однако движение этих частей и даже след — т. е. не прямое указание на эти части тела — с эпитетом *пленительный* встречается давно: *Летают ножки милых дам; / По их пленительным следам / Летают пламенные взоры (А. Пушкин).* Возможно, здесь имеются в виду *следы пленительных ножек*, но *пленительных ножек* «в чистом виде» не встречаем. Не прямо упоминаются ноги и в речи о походке: *эта пленительная, вкрадчивая и дерзкая поступь, счастье движения... (В. Гоник).*

Высоко ценится владение телом, называемое простотой или свободой движения, грациозностью: *Директриса несла свое большое полное тело с необыкновенной легкостью, с пленительно-изящной простотой (А. Куприн).* Ср.: *В движениях молодого атлета даже под землей не переставала жить какая-то пленительная свобода, хотя они и не теряли при этом строевой собранности (Л. Кассиль, М. Поляновский); Зато как радует нас проявление отточенной силы, пленительной грациозности в гармоничных движениях наших гимнасток или фигуристок (Л. Кассиль).* Все они, как видим, бывают пленительными. Как и дрожь, иногда сопровождающая движение пленительного тела: *Быть может, память изменцла, / Но я не верю в эту ложь, / И ничего не пробудила / Сия пленительная дрожь (А. Блок).*

К пленительности бедра писатели подобались позже, значительно позже самого бедра, о котором писали и раньше: *пышная грудь и стройные, совершенно пленительные бедра (А. Адамов).* Поэтому, когда Б. Акунин в своем историческом детективе говорит о пленительной линии бедра, виден собой его прекрасной ими-

тации стиля XIX — начала XX в.: *Линия бедер просто пленительная* (Б. Акунин). К нашему же времени относятся *пленительные изгибы бедер* (Ф. Разумовский), а также остальные галантерейные тонкости устройства ног: *Как бы невзначай кончиками пальцев отбросила подол кимоно, открыв ноги на всю пленительную длину* (А. Бушков).

Укажем также те детали, мимо которых прошли писатели и поэты более ранней эпохи, но которые не ускользнули от пытливого взгляда наших современников:

— телесное воплощение: *Сегодня ей вздумалось выглядеть зрелой матроной, но ей по силам и иное, куда более пленительное телесное воплощение* (О'Санчес);

— веснушки: *редкими пленительными веснушками на щеках* (Э. Севела);

— ямочки щек: *Сандра снова ослепила Селезнева улыбкой с пленительными ямочками* (В. Ключева);

— бок: *Совокупеевой впился в пленительный бок китовый ус корсета, и по справедливости впился* (В. Орлов);

— выпуклости и округлости на теле: *И гасконец, и отзывчивые девицы с приятностью ощущали прикосновения пленительных выпуклостей — д'Артаньян считал таковыми те, что были даны девицам от природы, а для грациозных нимф, наяд, дриад и сильфид самой пленительной выпуклостью на статной фигуре юного гвардейца был карман, в коем лежал туго набитый кошелек* (А. Бушков); *пленительные округлости, коих не мог не заметить любой зоркий наблюдатель* (Он же);

— заусенцы: *а какие пленительные на ногтях заусеницы, плоть от плоти, от сладкой плоти Его* (А. Столяров).

Все эти части тела обладают подвижностью в пространстве. «Народная» физиология, как мы видели выше, всегда была любимым способом пленения. С некоторой степенью можно отнести к этим движениям тела еще две разновидности, — не исключительно физические упражнения, но стремление к чему-то, достижение цели:

— погоню: *Что бросало Руслана в пленительную погоню за убегающим, в опасную схватку с ним?* (Г. Владимов) и

— борьбу: *Не заменит пленительной борьбы с природой в самой трудной для человека области* (Г. Мартынов).

Наконец, имя, не будучи частью объектной внешности человека, является его духовной внешностью и также бывает пленительным: *какое прекрасное, пленительное имя!* (В. Нарезный).

5. 3. СВОЙСТВА ХАРАКТЕРА, ПРИВЫЧКИ, НРАВЫ

Кроме внешней пленительности человека, есть еще притягательность его — пленительность характера и привычек. Если это свойство души, то оно пленяет других в ком-либо: *Если за это пленительное свойство души смертному может быть присуждена святость в другом мире, то покойный Павел Якушкин имеет на нее все права и даже со всеми особенными преимуществами* (Н. Лесков). Если это привычка — то она пленительна для ее носителя: *Кто изменил пленительной привычке?* (А. Пушкин). Нравы же свойственны целым группам людей и пленяют тех, кто к этим группам не принадлежит: *И оживит он — в песнях славы — / Славян пленительные нравы* (Н. Языков).

Катализатором в проявлении этих задатков является статус в обществе, в частности власть: *Толя, обретший редкий, экзотический, пленительный статус диск-жокея* (С. Солоух); *Но кто вкусил его / Пленительной и бесконечной власти, / Не может уж на веру слабых душ / Без ужаса глядеть и омерзенья...* (И. Анненский).

Как пленительные в нашем корпусе отмечаются следующие черты характера:

1. Задатки, «черты» человека: *черты, пленительные для воображения* (Н. Карамзин):

— неустрашимость: *оказав в низложении Самозванца и хитрость и неустрашимость, всегда пленительную для народа* (Он же);

— одаренность: *Ничего у него, никаких пленительных даров, кроме дара молодости и...* (Н. Лесков);

— мудрость: *спокойное лицо его, холодные как небо глаза, улыбку, полную пленительной мудрости* (Д. Мережковский); а также здравый смысл, реализм: *В нем чувствовался реалист, готовый в нужную минуту отбросить все рассужденья ради действия, но пока что его юношеский реализм, не заключавший в себе ничего плоского и мертвящего, был пленителен и дышал врожденной духовностью и благородством* (О. Мандельштам);

— «души живая влага»: *И так пленительна души живая влага* (В. Ходасевич);

— юмор: *Мы слушали и смеялись, обрадованные легким и пленительным юмором этого, очевидно, самого короткого предисловия в мире* (К. Паустовский);

— педантизм: *Но что в наше время пленительнее педантизма?* (Н. Гумилев);

— эксцентричность: *в обществе блестящей светской женщины, которая своими туалетами от Пакена, именем, эффектной красотой и пленительной, грациозной эксцентричностью завоевала высокое звание царицы сезона* (А. Куприн);

— пороки: *Их веселая и разгульная жизнь, их забавы, удовольствия и даже самые пороки были так пленительны, так любезны!*.. (М. Загоскин).

2. Установки — когда можно указать, по отношению к кому или чему данные черты характера проявлены.

Простосердечие и простота — этимологически: прямолинейность. Например: *...с пленительным простосердечием описывает он его полевые труды* (В. Жуковский); *Есть, однако, люди, которые утверждают, что пленительная простота, отличавшая Тихона, возможна только для епископов, отказавшихся от дел управления* (Н. Лесков). Иногда простота — в духе конца XIX — начала XX в. — «наивно-пленительна»: *В памяти моей невольно возник первый театральный дебют Лидочки, — теперь и следа не оставалось ее прежней наивно-пленительной простоты* (А. Куприн). Есть еще простота нравов и простота в обращении: *Теперь уже там нет ни прежней дешевизны, ни прежней тишины, ни пленительной простоты нравов* (Он же); *Борис втайне обожал князя и тщательно копировал и покроя его сюртуков, и его пленительную простоту в обращении* (Он же). Еще одна разновидность простоты — естественность: *пленительная естественность, свойственная обычно натурам собранным, сильным и цельным* (И. Болгарин, Г. Северский). Легкость в отношении к чему-либо — метафора для естественности: *Его приветливость, простота и какая-то пленительная легкость отношения к литературе помогли мне тогда чрезвычайно* (Д. Гранин). Простота граничит с наивностью — и тогда она хуже воровства: *вскричала она с пленительной наивностью и повисла на руке секретаря* (М. Шагинян).

Простота в сочетании с добрым отношением бескорыстна и называется добротой¹³: *...огненные черные глаза, в которых светилась самая пленительная доброта и благородная твердость* (Н. Лесков). Установка на доброту называется незлобием: *Доброта его была чисто пассивная, выразившаяся всего более в высочайшей и, может быть, наисовершеннейшей форме самого прекрасного и пленительного — трогательного незлобия* (Он же).

¹³ В подобных высказываниях везде имеется в виду именование, при котором находим эпитет *пленительный*. Я здесь даже не пытаюсь дать психологически безупречное определение черт характера.

Противоположность простоты — хитрость, проявленная как лукавство, плутовство и наигранность: *Вкрадчиво, осторожно, с пленительным лукавством раздаются первые звуки штраусовского вальса* (А. Куприн); *Конечно, игра велась с милыми шутками и маленьким пленительным плутовством* (Он же); *прибавил, вступая в пленительную игру недомолвками и угадываниями* (Б. Губер).

Дерзость и развязность противоположны любезности и вежливости: *Этот красивый человек, сильный и страстный, сразу, в продолжение одного вечера, с какой-то ужасной и пленительной дерзостью перешагнул через все препятствия, лежащие между ними* (А. Куприн); *С какой-то легкой, пленительной развязностью заигрывали они в этот вечер в пивных залах и в винных погребках с рыбаками* (Он же); ср.: *герцог, все с той же пленительной любезностью* (Д. Мережковский); *После каждой записи Голомысов давал Гуридзе прочесть записанный абзац и с пленительной вежливостью просил, если нетрудно, подписать* (Л. Шейнин).

Противопоставлена дерзости также, с одной стороны, ласка, а с другой — робость: *Сколько пленительной ласки в его словах и прозвищах, с какими он обращается к жене!* (А. Куприн); *Пленительная робость еще сковывала ее гибкие руки* (А. Антоновская).

Наконец, доверительность: *В этом «я» пленительная доверительность рассказчика и прожившего интересную жизнь человека* (Ю. Бондарев). Это отношение переходит в дружбу: *Как долго я наслаждался Вашей предупредительной, по временам пленительной дружбой...* (И. Гончаров). А дружба граничит с родственным отношением: *Потом перецеловал обеих племянниц и с тою же пленительною родственностью в голосе сказал...* (М. Салтыков-Щедрин). Вершина этой группы установок — любовь: *И в конце концов так возгордился, что дерзнул облагодетельствовать своей пленительной любовью и Анфису* (В. Шишков). В следующем примере пленительно является предикатом (а не модификатором глагольной части), в котором подлежащим является инфинитивный оборот с глаголом *любить*: *Любить пленительно одну и ту же, / В полузабвении молить: Приди!* (И. Северянин). То есть: «Одну и ту же любить — пленительно». Близкие отношения, скрытые от чужих, — романтизм: *придавала их отношениям пленительный оттенок романтизма* (М. Ахманов).

5.4. ПЛЕНИТЕЛЬНЫЙ МИР

Само существительное *мир* получает эпитет *пленительный* сравнительно редко: *И снова будет мир пленительный готов / Для розысков твоих и для моих стихов* (Н. Языков). Чаще это случается с его синонимами: *звездная гармония, симфония светил — настолько равнозначно пленительной музыке было это пленительное царство света и чистоты* (С. Снегов).

В мире этом существует круг общения людей: *Ты печально мерцала / Между ярких подруг, / И одна не вступала / В их пленительный круг* (Ф. Сологуб). Даже тот ряд, в который ставят несколько человек, приравнивая их друг другу: *Нисинов и Зорень стояли, обнявшись, и смотрели на горьковцев, склонив на плечи друг другу головы, о чем-то мечтая, может быть, о тех временах, когда и они станут в таком же пленительном ряду и так же будут смотреть на них замечтавшись «вольные» пацаны* (А. Макаренко).

Обслуживает этот мир язык: *Исчез любви пленительный язык, / Погиб цветок, пленясь любви цветами* (М. Кузмин).

Мир заполняется деятельностью, занятиями: *Что проводили дни, как сон, / В пленительных занятиях* (О. Мандельштам). В частности, боями и трудами: *Я грустил о том, что так скоро кончились пленительный бой и тревога* (А. Грин); *Домой, где ждет пленительный, любимый / За письменным столом вседневный труд!* (К. Р.). В своей совокупности вся деятельность человека в мире называется жизнью: *Три года ждать этого бесспорного права чувствовать себя хозяином великолепной и пленительной жизни!..* (Л. Соболев); *Даже будучи мертвым, сад все еще источал в свою последнюю ночь пленительное и сладостное дыхание жизни...* (М. Шолохов).

Особенно пленительна молодая пора жизни (вспомним, что молодое существо — один из первых кандидатов в пленители): *Поэту страшно потерять / Свою пленительную младость!* (Н. Языков); *Как сладко цвести / В садах, где, как праздник, / пленительна жизнь молодая* (К. Бальмонт).

Пленительность жизни характеризуется, по переносу, как пленительность полета времени: *Свободен, быстр, пленителен полет / Часов любви, надеждой окрыленных* (Н. Языков).

Время же делится на отрезки, которые сами могут называться пленительными. По убыванию количества времени имеем:

— век: *Ты был ли когда-то, / пленительный век* (В. Бенедиктов);

— годы: *Страна, где я любил лишь прелести природы; / Где юности моей пленительные годы / Катились весело незримою струей* (Н. Языков)

— время года, например весна: *Но мнилось — любовь и наслажденье, / А не войну и славу на войне, / Араповой пленительной весне / Назначило уделом провиденье* (Н. Языков); интересен также следующий пример: *Весна пленительно-нежна / Для двух влюбленно-молодых* (К. Бальмонт);

— дни и день: *И дни мои, как я в халате, / Стократ пленительнее дней / Царя, живущего не к стате* (Н. Языков); я же весь был в этом сказочном Крыму, в пленительных гурзуфских днях легендарного Пушкина (И. Бунин); *День весенний, пленительный день!* (И. Тургенев);

— время суток, например ночь, рассвет, закат: *О, скоро ли луна во тьме небес заблещет / И трепетно сойдет пленительная ночь!..* (А. Апухтин); *Где ты, младого дня пленительный рассвет?* (Е. Баратынский); *На пленительный смотрю закат, / И всё то же в сердце жало* (Ф. Сологуб); не встретились ни пленительный полдень, ни пленительная полночь и т. п.

— момент: *Момент был чрезвычайный — острый и в то же время какой-то уносящий и пленительный* (Н. Лесков).

Взгляд на пленительную жизнь бывает:

1. Из гущи событий, это — «настоящее»: *А потом место прошлого заняло настоящее, но не то, пленительное и томное, в котором я сейчас находился, нет, суровое, полное недоверчивости и опасений* (С. Снегов);

2. Из настоящего — в прошлое: *Но человек так неудачно устроен, что все-таки ждет прекрасных повторений, ждет воскрешения своего собственного прошлого, которое, смягченное временем, кажется ему пленительным и необыкновенным* (К. Паустовский). Наиболее типичны воспоминания: *Она сливается в чувствительной системе нашей со всеми пленительными воспоминаниями весенних лет, сего красного утра жизни, лучшей эпохи нравственного бытия* (Н. Карамзин). По переносу имеем: *отдавшись пленительному потоку воспоминаний* (С. Сергеев-Ценский) в значении «потоку пленительных воспоминаний».

3. Из настоящего — в будущее, что реализуется как (пассивное) ожидание или (активное) стремление.

Первый случай — ожидание: *И, испытав, сколь сей изменчив свет, / пленительным простившись ожиданьем* (В. Жуковский). Оно реализуется иногда как констатация неизбежности чего-то,

например, как удел, судьба, участь: *Пленителен, завиден мне / Его удел* (Н. Языков). Даже как непреложный судьбы закон: *Каких миров какую весть открою, / Другой судьбы пленительный закон?* (В. Шилейко); *Дай, Пушкин, мне свою певучесть, / свою раскованную речь, / свою пленительную участь — / как бы шала, глаголом жечь* (Е. Евтушенко). Знание того, чего следует ожидать, составляет жизненные горизонты: *практические занятия по анатомии приоткрыли для Бурденко столь пленительные горизонты, что он «некоторое и довольно продолжительное время, по его словам, жил как в сказке»* (П. Нилин). В отличие от стремления (см. далее), мы иногда только надеемся, что ожидания подтвердятся, и эта надежда также бывает пленительной: *Николай Федорыч был увлечен ее пленительными надеждами* (С. Аксаков); *Вот уже слился в груди с тоской задушевной / Трепет надежды, пленительно-юный...* (И. Коневской). Рядоположены надежде мечты, о которых говорят гораздо чаще: *Идти с певцом в пленительных мечтах / На снежный холм, чтоб зимнюю натуру / В ее красе весенней созерцать* (В. Жуковский). Иногда это бывает одна, но большая мечта: *...но через несколько времени черные глаза снова одерживали верх, покуда новый ужас не прерывал мечты пленительной* (В. Титов). Мечты юности, по переносу, бывают — у К. Бальмонта — пленительно-юными: *Я тебя сохраню невозбранно, / И мечты, что пленительно-юны, / О, воздушная польская панна, / Я вложу в золотистые струны.*

Второй случай — стремление: *Это пленительное, в детстве сводившее нас с ума стремление, ставшее ныне достижимым, господа, связано с одним общеизвестным математическим парадоксом* (Л. Леонов). Так, к славе стремятся как к «славному будущему»: *Опять меня зовет пленительная слава / На вдохновенные дела* (Н. Языков).

5. 5. ОБРАЗ И ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Мы часто пленяемся не самим предметом, а его образом. Иногда этот образ нам дороже истины: *и месяц и солнце не столь утешали / Светом своим, как ее пленительно-девственный образ* (В. Жуковский). Образы живут своей жизнью, создавая свой мир: *Тихо, нежно и лениво ползут эти тонкие и прозрачные узоры в золотой атмосфере, как мечты тянутся в дремлющей душе, слагаясь в пленительные образы* (И. Гончаров). Человек же, сопоставляя реальное и желаемое, оглядывается на себя, что-

бы узнать: ...какое пленительное впечатление произвожу я на окружающих (А. Куприн). Имеем следующие случаи.

1. Образ осознается как ценный вне зависимости от реальности. Тогда говорят о:

— картине: *Сколь здесь ее берегов пленительна картина* (В. Жуковский);

— изображении: *Пленительно твое изображение!* (Он же);

— примере: *Да, пока топ cher с топ cher'ом / И с та chèr'ою та chère, / Но не служит ли примером / Нам пленительный пример?* (М. Кузмин);

— контурах: *Если сравнивать писателя с художником-живописцем, то широкая кисть Гончарова скорее всего напоминает Рубенса, как нежные и пленительные контуры Тургенева напоминают письмо Рафаэля, а яркие образы Толстого — «светотень» Рембрандта* (А. Кони);

— зрелище: *недвусмысленным образом отреагировало на пленительное зрелище* (А. Бушков);

— сценах: *Во мгновение ока перед глазами пронеслась вереница пленительных сцен* (Он же).

Мысленный образ называется часто просто мыслью: ...сколь ни пленительна для меня мысль ваша, я не смею и подумать, чтоб она когда-либо могла исполниться (В. Нарезный). Этот образ предстает иногда как «вибрация в голове»: *он и создает ту пленительную, ту захватывающую, ту таинственную вибрацию в голове, которая называется мыслью и которая немедленно резонирует во всех головах* (С. Снегов).

Мысль с примесью мечты — это думы: *Неизведанные шумы / За дверями чужды мне, / И пленительные думы — / Наяву, а не во сне* (А. Блок).

2. Образ осознается как заведомая иллюзия, как игра воображения: *Украшим то, чего не избежим, / Пленительной игрой воображенья* (В. Жуковский). О сложной мозаике фантазий говорят, например, как о смятении чувств: *Но сей чувствительный собор / Надежд, восторгов и загадок / Заносит в душу беспорядок, / Или меняющийся вздор, / Хоть сам пленителен и сладок, / Хоть сам блестит как метеор* (Н. Языков). Разновидности такого образа:

— сон и небытие: *Как сон пленительный, вся жизнь моя текла* (В. Жуковский); *И снова ждет пленительного сна* (А. Пушкин); *Все чаще тихий сон могилы / Пленительней, чем яркий шум* (В. Брюсов). По переносу называют пленительными средства уйти в сон, небытие или забыться, например яд и вино: *В масаль-*

ской библиотеке он уже, наверно, прочел Фауста и в нем, полный пленительного яда, стих... (А. Лесков); *И вновь пленительной отравой / Меня насытит взор лукавый* (М. Кузмин); *Ты часто потчешь друзей / вином пленительным и редким* (Б. Кенжеев). Есть и другие средства, например колдовство, но действие их ненадежно: *...последним усилием воли потряхнул Иван на миг пленительные чары и вскрикнул не своим голосом* (Ю. Буркин, С. Лукьяненко);

— грезы: *Грезы, одна другой пленительнее* (Л. Чарская); *Двигаются хоры пленительных грез* (Вяч. Иванов); даже дрема грез: *Я тебя закутаю / Дремой грез пленительных* (К. Бальмонт);

— вымысел: *Твоя красота / Не есть ли слиянье прекрасных видений, / Пленительный вымысел — игра поколений / Иль дряхлого мира о прошлом мечта?* (В. Бенедиктов);

— обман как иллюзия, а не как речевое или иное «обманное» действие: *И счастлив я — хоть, может быть, ошибкой, / Пленительным обманом счастлив я* (В. Бенедиктов); *...когда былого сон, / Мелодией знакомой пробужден, / Опять меня смущал пленительным обманом...* (Е. Ростопчина). А также «что-то неопределенное, неуловимое» в таком обмане, составляющем компонент лжи: *в этой лжи было что-то простодушное, невинное, почти пленительное, как в лукавстве женщин и в игре великих актеров* (Д. Мережковский);

— сказка: *Точно живая, воскресла предо мной пленительная волшебная сказка* (А. Куприн);

— чудо: *Не томит, не мучит выбор, / Что пленительней чудес?!* (Н. Гумилев);

— тайна: *Когда великий Глюк / Явился и открыл нам новые тайны / Глубокие, пленительные тайны* (А. Пушкин); даже таинственность и ее аромат: *стоило пожалеть об исчезновении того особенного, пленительного аромата мрачной таинственности* (Л. Чарская); *В своем ощущении пленительной таинственности нашей столицы Сергей Ауслендер идет прямо от Пушкина* (Н. Гумилев);

— загадка: *И понял я намек пленительной загадки* (М. Кузмин);

— неизвестность: *Игра прекрасна только тогда, когда она полна пленительной неизвестности* (А. Грин);

— были: *Я созидал пленительные были / В моей мечте, / Не те, что преданы тиснению были, / Совсем не те* (Ф. Сологуб);

— слухи: *Темные, злые, страшные и пленительные слухи ходили о царице Астис в Иерусалиме* (А. Куприн);

— мир искусства: *Наша мама рано обнаружила в себе желание приобщить нас к пленительному миру искусства* (А. Покровский).

В нереальном мире действуют разные фигуры:

— создания: *Ей верен ты, и дни твои / Свободою она украсила, святая / Любовь к искусству, и всегда / Создания твои пленительны, блистая / Живым изяществом труда* (Н. Языков);

— призраки: *Вдали сиял пленительный призрак* (В. Жуковский);

— гении: *Здесь были уже не сказочные, страшноватые, но пленительные фантастические гении, а подлинная жизнь с ее душу ледящими ужасами* (А. Лесков);

— идеалы: *Тогда это был самый пленительный идеал народа* (Ф. Достоевский). Называя кого-либо кумиром, смотрят на него как на реализованный идеал: *Разоблачив [пленительный] кумир, / Я вижу призрак безобразный* (А. Пушкин);

— чудовище: *протвоестественное и пленительное чудовище* (Д. Мережковский);

— виденье: *перед глазами на миг встало недоступное, пленительное видение, красавица с бесценными рубинами на шее* (А. Бушков);

— тень, как явление, не наблюдаемое зрительно: *Я много лет среди трудов и лени / С постыдным малодушьем убежал / Пленительной, многострадальной тени* (Н. Некрасов);

— духи: *Из всех духов земли и неба я не знаю более пленительного* (Н. Ипатов).

3. Об ощущениях говорят как о реалистичном образе: *Пленительное ощущение* (В. Набоков). Мир представляется в некотором виде, облике: *...письмецо, в котором весьма живыми красками, в самом роскошном, пленительном виде представил любовь к ней милого Луциана* (В. Нарезный); *Представления твои пленительны* (Он же); *Нигде не сказано, что хранители знаний должны иметь пленительный облик* (А. Бушков). Освещается этот образ красками, светом: *Супружеская жизнь выказала в новом пленительном свете все совершенства Валерии* (И. Тургенев); *И для матери будет седин череда, / Развернется младенец в пленительном свете* (Н. Огарев); *И лжет, в пленительных чертах живописца / Былых времен порочный быт* (А. Жемчужников). Даже «в цвету» как «в лучшем виде»: *Чтоб после выставить на диво / Во всем пленительном цвету / Волшебных красок красоту* (Н. Огарев).

Переживаемый миг (чаще приятного) состояния кристаллизуется в чувствах:

— радость: *Скажи, воротиться ли ты, / Моя пленительная радость?* (Н. Языков);

— счастье: *Товарищ, верь: взойдет она, / Звезда пленительного счастья*¹⁴ (А. Пушкин);

— райская година: *Душе пленительна моей / Такая райская година* (Н. Языков);

— веселость: *Аркадия в особенности поразила последняя часть сонаты, та часть, в которой, посреди пленительной веселости беспечного напева, внезапно возникают порывы такой горестной, почти трагической скорби...* (И. Тургенев);

— покой, спокойствие: *В такую ночь, в пленительном покое, / Друг, вспомни обо мне!* (К. Павлова); *исчезло чувство пленительного, если высоким языком, пленительного спокойствия* (Д. Маркович);

— беззаботность: *мгновенно вернулась к прежней пленительной беззаботности* (О. Ларионова);

— вдохновение: *...среди всех блестящих забав его не жалел о пленительных минутах вдохновения?* (Н. Карамзин) — несомненный перенос, при котором имеются в виду *минуты пленительного вдохновения; он скреплял омонимными рифмами строки пленительного вдохновения* (А. Антоновская);

— отрада: *Целый мир отрад / Пленительных* (Н. Языков);

— гармония: *и никто не овладел его [Бальмонта] тайной, как теми простыми средствами, какими довольствуется он, достигая его пленительной гармонии* (В. Брюсов);

— раскованность: *...большинство гостей сбросило с себя оковы светской условности и заменило их пленительной нестеснительностью* (М. Салтыков-Щедрин);

— свобода, или свободная жизнь: *она ликовала так, словно шла по благоухающей долине, где певчие птицы возносили к голубому простору гимн пленительной свободы* (А. Антоновская);

— нега: *с упоением отдался пленительной неге теплой воды* (А. Шленский);

— усталость: *очи и уста / Полузакрыла томным выраженьем / Пленительной усталости* (Н. Языков);

— волнение, волнение: *Так жизнь пленительным волненьем / В тебе кипела молодом* (Н. Языков); *Нет иного двигателя, кроме пленительного волнения, и большего нет усилия, чем усилие речи* (А. Грин);

¹⁴ Идея пленительного счастья встречается в различных вариациях в поэзии XIX в., например: *Любимец музы прозевал, / (Прощай, пленительное счастье!)* (Н. Языков). В XX — начале XXI в. большую долю употреблений составляет прямая цитата из Пушкина — *звезда пленительного счастья*. Традиция этого цитирования восходит к XIX в. (например, см.: А. Герцен. «Былое и думы»).

- смешанные чувства: *На языке цикада пленительная смесь / Из грусти пушкинской и средиземной спеси* (О. Мандельштам);
- истома: *О, такой пленительной истомы / Я не знала до сих пор* (А. Ахматова);
- тоска: *и чувства без названья / Сжимают сердце мне пленительной тоской* (И. Северянин);
- грусть: *Как сумрак лунный, даль воспоминаний / В поэзию, в пленительную грусть / Все обращает — радость и мученье: / В душе моей — великое прощенье* (Д. Мережковский);
- горение: *В таком пленительном горении / Легка и заметна смерть* (М. Кузмин);
- горечь: *А с тех пор, как я повидал в Художественном театре ибсеновскую «Дикую утку» и вновь просмаковал всю ее пленительную горечь, — я решил сделать это безотлагательно* (Л. Андреев);
- желание (как синоним страсти): *Невинный цвет и грешный аромат / Левкоя / Пленительным желанием томят / Покоя* (Ф. Сологуб); реализуется как жажда и как зной, жар: *Ведь тот, кто изведаль пленительной жажды, / кто выбрал мгновенья, а не времена... (Д. Трускиновская); И на шаткой скамейке / Ты, босая, сидела со мной, / И в тебе, роковой чародейке, / Зажигался пленительный зной* (Ф. Сологуб); *Будем палимы опять / Легким пленительным жаром* (М. Кузмин);
- ужасы: *гашиш, увлекший мое сердце в еще более дикую страну пленительных ужасов и ужасающих очарований* (Л. Андреев).

5. 6. СЛУХОВЫЕ ОБРАЗЫ И РЕЧЕВЫЕ ДЕЙСТВИЯ, СОЗДАЮЩИЕ ОБРАЗЫ

Говоря о пленительных звуках и столах, имеют в виду образы, которые — по ассоциации — образуются у человека, плененного ими, ср.: *...не забыть мне вас, пленительные звуки* (А. Плещеев); *и голос нежней / Пленительных стонов цевницы* (В. Бенедиктов). Плен образов — своеобразный гипноз.

В звуках вычленяются аккорды и созвучия: *Аккорда такого диссонирующего — и пленительного* (З. Гиппиус); *Восторг пленительных созвучий* (В. Брюсов). В пении птиц некоторые такие созвучия называют трелями: *Варг заметил, как кое-кто из приглашенных аморийцев слегка раскачивается в такт пленительным трелям* (Б. Толчинский).

Особую роль играет мелодия звуков: *У нас столько своих пленительных мелодий певцов своей печали* (А. Грибоедов). Да-

же поэзия — собственно говоря, речевой жанр — пленительна не только как создание пленительных образов в силу того, что мы понимаем смысл слов, но и как мелодика: *...глядя на них, я невольно переношусь из нашего прозаического века, в котором безверие и положительная жизнь убивает все, в эти счастливые века чудес, пленительной поэзии...* (М. Загоскин). Возможен и переход «власть пленительной поэзии» → «пленительная власть поэзии»: *проза, наполненная сущностью поэзии, ее животворными соками, прозрачайшим воздухом, ее пленительной властью* (К. Паустовский).

Пленительны напевы: *Песни были полны мудрых наставлений, трогательных и забавных рассказов, пленительных напевов* (С. Маршак); и даже напевы любви: *Друзья, я недоверчив стал / К пленительным любви напевам* (Н. Лесков); *Что вещей загадал напев, / Пленительно-уныл?* (Вяч. Иванов). Пленительна и чистота звуков: *Невозможно было вообразить себе что-нибудь более пленительное, чем чистота этих весенних звуков* (А. Бруштейн). А по переносу — инструмент, эти звуки производящий: *Твой пленительный рожок / Будит в рощах птичьи хоры* (Ф. Сологуб).

Музыка символизирует гармоничное состояние человека, ее слышащего: *И, быть может, эти жутко-приятные волны, которые пробегают порою в смятенной душе, — только пленительная музыка удовлетворяемой мести и самовнушенной страстности?* (Ф. Сологуб).

Отраженные, повторенные звуки — эхо — обладают особой пленительностью: *Приятно песнь его лилась; но, зычный, / Был лишь орудьем рог, дабы в горах / Пленительное эхо пробуждать* (Вяч. Иванов).

Наконец, когда в звуке невозможно вычленил никаких составных элементов, говорят о грохоте или гуле: *Возбужденные замыслом, они должны были утишить его пленительный гул* (А. Грин); *уши их сразу, до ломоты, наполнились пленительным грохотом больших и малых барабанов* (Л. Соловьев).

В перерыве между звуками царствует тишина, пленяющая усталое ухо: *И ночь прославим, ночь в ее венце железном, / Что бродит, медленная, из страны в страну / И бережно несет под покрывалом звездным / Пленительную тишину* (А. Самен. «Полифем», пер. Н. Гумилева). Тишина, после которой ожидается новый шум, — затишье: *вот почему сумеречное затишье, столь ему нестерпимое в сонном Ходженге, — здесь, на огромном кипучем базаре, было для него пленительно-прекрасным в своей мимолетности* (Л. Соловьев).

Речи также пленительны, вызывая пленительные образы: *Прелестный вид, пленительные речи, / Восторг любви — все было только сон* (В. Жуковский). Иначе говоря, опять-таки имеем перенос. Пленительными бывают свойства и элементы речи:

1. Жанр и стиль:

— манера и строй речи: *Фаддей Венедиктович превышает Александра Анфимовича пленительною щеголеватостию выражений* (А. Пушкин); *пленительная уступчивость итальянской речи* (О. Мандельштам); *тончайших интонаций Довженко, пленительного украинского строя его речи и его лукавого юмора* (К. Паустовский);

— стиль: *в пленительном для Джеймса стиле вамп* (О'Санчес);

— как плетение словес, а не исследовательская область — наука-таинство: *Схариа обольщал Россиян Иудейскою Кабалою, наукою пленительною для невежд любопытных* (Н. Карамзин); *Потом на берегу, песком наполнив руки, / Я долго предаюсь пленительной науке* (Вс. Рождественский);

— реквизитное свойство речевого произведения: *И потому, и потому / Вам подношу и посвящаю / Я новую свою поэзию, цветы / Суровой, сумрачной години; в них, я знаю, / Нет достодолжной красоты, / Ни бодрой, юношеской силы, / Ни блеска свежести / пленительной* (Н. Языков); *сладость звуков: Его стихов пленительная сладость / Пройдет веков завистливую даль* (А. Пушкин);

— конкретный жанр: *где царствует этот «теплый буржуазный жанр», который порою так пленителен на французской сцене* (Ф. Достоевский);

— (по переносу) создатель речи: *Пушкин — знамя, точка соединения всех жаждущих образования и развития; потому что он наиболее художествен, чем все наши поэты, следовательно, наиболее прост, наиболее пленителен, наиболее понятен* (Ф. Достоевский); *Пой, пленительный певец* (Н. Языков); *но нет больше такого пленительного и могучего волшебника слова* (Д. Мережковский).

2. Речевые произведения или отдельный речевой акт:

— повести: *пленительные повести новых наших журналов* (А. Грибоедов);

— описание: *секретарь общества прочел пленительное описание отрочества почтенного г-на Трандафырина* (А. Пушкин);

— разговоры: *В Лаисе нравится улыбка на устах, / Ее пленительны для сердца разговоры* (К. Батюшков);

— стихи: *И стал передавать, забывши божий страх, / Жизнехуленья их в пленительных стихах* (Е. Баратынский);

— песни: *О, поэт пленительнейших песен, / Ты опять бежишь на край земли...* (М. Волошин); *Тогда пленительно-мятежной / Ты песнью огласила вдруг / Покрытый пеленою снежной / Священный Вахвов полукруг* (Вяч. Иванов);

— романс: *она слушала пленительнейший из романсов* (В. Щербаков);

— конкретное произведение: *еще задолго до того, как начал писать для Козинцева своего пленительного «Дон Кихота»* (А. Пантелеев);

— книга: *И ему, представьте себе, нисколько не приятно, что наконец-то он дождался этой пленительной книги, о которой так давно мечтал* (Л. Лагин);

— призыв: *дрожавший в его душе пленительный призыв «Amare et mori» наполнял его всего такой сладостной истомой, которая совершенно отделяла его от внешнего мира...* (И. Ясинский).

— слова (как синоним речи, а не как лингвистический термин): *Он угадал тебя: в пленительных словах / Он стал рассказывать о ножках, о глазах* (А. Пушкин);

— фразы (не как лингвистический термин): *Десяток фраз, пленительных и странных, / Как бы случайно уроня* (Н. Гумилев).

3. Только к концу XX в. — грамматические элементы, составляющие речь:

— словосочетание: *Древние боги, кто-нибудь помнит это пленительное словосочетание?* (О. Ларионова);

— термины: *Наиболее пленительны термины, которыми может жонглировать рекламный агент* (А. Деревницкий).

Можно полагать, что дальше пленительными станут морфемы, фонемы и клитики.

5. 7. ЗРИМОЕ ПРОСТРАНСТВО

Пленительными находят и место в пространстве, обстановку, ландшафт.

1. Локус в целом:

— место: *Это место очень хорошо, а весной и летом даже пленительно* (В. Нарезный); места: *...спеша к другим местам, более пленительным* (Н. Гоголь);

— обстановка: *тот вещественный и порой не вещественный мир, окружающий героя, ту пленительную обстановку, без которой герой бестелесен и тускл* (Ю. Бондарев);

— (место) под небом, под эфирами: *Под пленительным небом Сицилии, / В благовонной древесной тени...* (Н. Некрасов); *под вечным солнцем и пленительными эфирами Гаити* (А. Виноградов). Интересно сравнение неба с сетью: *Под сетью пленительно-зыбкой / Притих отуманенный сквер* (В. Брюсов);

— уголок: *А соловьи заливаются вовсю, месяц еще пуще разгорается над этим пленительным уголком Святогорского захолустья* (В. Немирович-Данченко);

— природа: *У него живописно все, начиная от изображенья природы пленительной, грозной и даже грязной...* (Н. Гоголь); пейзаж: *Сраженный сим пленительным пейзажем* (Б. Акунин)¹⁵. Часто — «виды»: *...останавливался по часам перед пленительными видами на отдаленья* (Н. Гоголь). Излюбленным типом пейзажа в русской словесности всегда было пространство, покрытое деревьями: *Любовник муз уединенный, / В сени пленительных дубрав* (А. Пушкин); свод тополей: *И опять простор, и опять / пленительный свод тополей над головами* (А. Куприн); кущи: *где в пленительных кущах пели заморские птицы* (В. Пиккуль); ср. также сень: *Я посетил тебя, пленительная сень, / Не в дни веселые живительного мая* (Е. Баратынский). В следующем предложении о пленительном очаровании имеется в виду, по переносу, пленительный лес: *Но сейчас Лопухин не видел ни пленительного очарования омытого дождем леса, ни печальной прелести доцветающего неподалеку шиповника* (М. Шолохов). Как часть природы пленительны цветы, например розы, вербены, ландыши: *Чтоб любви все пышнее и ярче / Распускался пленительный цвет!* (К. Р.); *...завянет навсегда пленительный цветок* (А. Писемский); *Понюхай, нежный друг, пленительные розы, / Что на груди моей струят свои наркозы* (А. Самен. «Полифем», пер. Н. Гумилева); *Качались / Стебелечки / Пленительных / Вербен / Между атласных / Черных, / Обтянутых / Колен* (А. Белый); *О пленительный ландыш суровой сибирской тайги* (Мих. Петров);

— «административное подразделение» — страна или город: *В окутанной снегом пленительной Швеции / На зимние стекла я молча глядел* (К. Бальмонт); город: *Город пленителен везде, во всем* (А. Лесков); *О, пленительный город загадок, / Я печальна, тебя полюбив* (А. Ахматова). *Земля и край* в значении «страна»: *Веселы, нежданны и кровавы / Радости, печали и забавы / Дикой*

¹⁵ Здесь опять Б. Акунин говорит о пленительности того, что в свое время пленительным еще не было.

и пленительной земли (Н. Гумилев); Они пленительного края / Давнишний рушили покой (Н. Языков);

— предел: Пленительный предел: / Прекраснее садов Армиды (А. Пушкин);

— планета: Красивы сочетания светил, / Пленительна зеленая планета, / Где человек свой первый миг вкусил (К. Бальмонт);

— часть света: Уже летит с пленительного юга / Попутный ветер, волнуя паруса (Г. Иванов).

2. Части пейзажа.

Номенклатура этих частей очень разнородна:

2. 1. На земле и/или под землей:

— ...но отчего ж порой / Ты хороша, пленительна, могила? (А. Апухтин);

— двор: Двор мечети пленителен своей патриархальностью (И. Бунин);

— дом: Деревянный дом, обшитый серым тесом, конечно, гнил, ветшал, с каждым годом делаясь все пленительнее (Он же); Пленительное, хоть и барское устройство (И. Бабель);

— рига: А рига была пленительно-страшна (И. Бунин);

— поля: Плывут гадательные славы / В пленительных полях твоих (М. Кузмин);

— прогалины: ...Хоть я любил тот край, там не было полян, / Знакомых с детства нам пленительных прогалин (К. Бальмонт).

2. 2. Вода:

— пруд: Между деревьев ее [рощи] видим пленительный пруд (Г. Климов).

2. 3. Земля рядом с водой:

— берега: Напрасно от берегов пленительных Невы / Отторженный судьбою (К. Батюшков);

— остров: И вот за пленительный остров борьба / Как раз бы кровавым котлом закипела (В. Бенедиктов).

2. 4. Вода рядом с землей:

— бухта: удобной, очаровательной, пленительной бухты (Р. Титов).

2. 5. На небе:

— радуга: разметнувшуюся среди улетающих туч пленительную радугу (В. Рыбаков).

3. Упорядоченность, свойства и/или состояние антуража: ...густая зелень заливных трав придает этим нечаянным паркам особенную красоту и какую-то пленительную упорядоченность (В. Астафьев). А именно:

3. 1. Границы в физическом пространстве:

— сами разграничительные черты: *И робею, / И немею / У пленительной черты* (М. Кузмин);

— беспорядок: *на диване раскинулось в пленительном беспорядке роскошное газовое платье, готовое заключить красавицу, обнять, стиснуть ее стройный стан, пышные формы...* (И. Гончаров);

— форма упадка: *нам пленительна форма этого упадка — в этом наша болезнь* (А. Белый);

— распределение пространства, а именно: свобода (в пространстве): *Но так пленительна моей тюрьмы свобода* (Эллис);

ширь: *Взобравшись на нее, мы увидели всё озеро во всей его пленительной шири и не поддающейся описанию красоте* (А. Чехов);

теснота (помещения): *а вот он, Аполлон Аполлонович Аблеухов, должен был отказаться навек от пленительной тесноты* (А. Белый).

3. 2. «Температурный режим», например, прохлада и зной (последний в иных контекстах выступает как символ страсти): *Пленителен ропот прохлады, / И водная даль — без конца* (К. Бальмонт); *И грех мне сладок был пленительной / Прохладой земли* (Ф. Сологуб); *Там, верно, есть остров — красив, недвижим, / Окован пленительным зноем!* (К. Бальмонт).

3. 3. Особенности освещения и цвета:

— лучи от источника света: *И многих, многих благ утрата / Велит сквозь темное стекло / Смотреть на счастье земное, / Чтобы сияние живое / Его пленительных лучей / Нам вовсе глаз не заслепило!..* (В. Жуковский); *И вдруг средь сладостной лазури / В живых, пленительных лучах / Златое прорвалось светило* (В. Кюхельбекер);

— мгла: *аллея пленительная мгла / (приют любви моей туманной!)* (В. Набоков);

— колорит, краски, цвета: *хотя бы вызвать сочувственное мое настроение по отношению к пейзажу, принимавшему с тех мест, где мы ехали, все более пленительный колорит* (А. Грин); *Обольстительными ласками / Соблазнив и лес, и сад, / Ты пленительными красками / Расцветила их наряд* (К. Р.); белизна: *лишь верхушка [цветка] — вся в искрящихся слезинках росы — вдруг вспыхнула под солнцем слепящей пленительной белизной* (М. Шолохов); лазурь (в частности, и моря), синева моря: *О, пусть ужасен голос бурь, / И страшны лики темных впадин, / Но горный воздух так прохладен / И так пленительна лазурь* (Н. Гумилев); и при виде этого творения искусных человеческих

рук морская синева представлялась еще более пленительной (А. Ладинский); *мягкость колорита: придавало такую пленительную мягкость его полотнам* (К. Паустовский); *многоцветье: Одними лишь белым и черным она обратила все пленительное многоцветье королевского двора в груды линялых тряпок* (Н. Ипатова);

— *сверканье вод: там извивых вод / Пленительно сверканье* (В. Жуковский); *блеск: Светляки... теряли способность разливать по временам свой пленительный блеск, которым мы любовались в темной комнате* (С. Аксаков); *Аврора (заря): Пускай сияют ваши дни, / Как ваши мысли, ваши взоры, / Или пленительной Авроры / Живые, свежие огни* (Н. Языков).

3. 4. Атмосфера (в прямом и переносном смыслах); воздух пленительным стал сравнительно поздно:

— *В юности здесь всегда была пленительная атмосфера опасности* (В. Аксенов);

— *ветер: Ветер с востока, с полей войны, разгонял пленительную лазурь полутеней* (А. Толстой); *ветерок: И прежний ветерок пленителен и нов* (М. Кузмин).

Достижение самого последнего времени — пленительность следующих категорий:

3. 5. Запахи: *в воздухе витают пленительные запахи смолы и нагретого дерева* (Вас. Звягинцев)¹⁶.

3. 6. Смесь, сплав разных факторов окружения: *пленительный сплав из заклятий, предрассудков, лунного света и ветра зеленых лугов* (Н. Ипатова).

3. 7. Географические названия сами по себе: *Именно тогда он и услышал впервые пленительные названия: Барабанный ряд, улица Вееров и улица Золотых рыбок* (Е. Парнов).

5. 8. НЕОДУШЕВЛЕННЫЙ ПРЕДМЕТ (НЕ КАК ЧАСТЬ ПЕЙЗАЖА)

Пленительными называют предметы, доставляющие удовольствие: *Но сейчас при воспоминании об успокаивающем и всегда так возбуждавшем его раньше никотине Бессонов вновь поглядел на голубовато-снежную пленительную пачку «Казбека»* (Ю. Бондарев). Например, подарок, приносящий (по определению)

¹⁶ Хотя издавна запах мог пленять, эпитет *пленительный* употреблен сравнительно недавно. Например, в басне И. Крылова «Ворона и Лисица» (1807) читаем: *Вдруг сырный дух Лису остановил: / Лисица видит сыр, Лисицу сыр пленил*. То есть, строго говоря, пленил вид сыра, а не его дух.

удовольствие и дарителю, и бенефицианту: *Как ты пленителен, подарок / Воспламеняющей весны!*¹⁷ (А. Фет). Иногда, в вырожденном случае, нечто по природе пленительное: *Мы славим милую в стихах, / И нас, быть может, ждет успех, — / Пленительным пленен поэт, / А это уж никак не грех!* (Он же). В частности, и прелесть: *Ищи его, художник: в нем тайна пленительной прелести!* (Д. Мережковский).

Конкретные осязаемые предметы должны быть маленькими, чтобы не угрожать здоровью человека, например:

— безделушки: *...предметов роскоши, некогда веселеньких и пленительных безделушек* (Он же);

— обломки: *Петр Николаевич смотрел на пленительные обломки, представлял себе, какими они были когда-то и какими они могут быть* (Н. Давыдова);

— запонка: *Пленительная из этих запонок только одна — серебро с малахитом, вторая, как всегда, подделка!* (Е. Сагур).

Ядерную бомбу и кинжал пленительными в нашей литературе никто не называл.

6. Пленительно как наречие

На стыке XVIII–XIX вв., когда эпитет *пленительный* был еще внове, начинает употребляться и *пленительно* как наречие, относящееся к предикату или к эпитету. И по разнообразию сочетаний, и по частотности такие контексты уступают прилагательному *пленительный*. Рассмотрим три случая.

6.1. ПЛЕНИТЕЛЬНО

КАК МОДИФИКАТОР ГЛАГОЛЬНОЙ ЧАСТИ СКАЗУЕМОГО

1. Зрительное восприятие.

1. 1. Главный тип сочетания — с глаголом обладания зрительным обликом:

— сиять: *длинный, пленительно сияющий иконостас медалей, позванивающих на его груди* (Ю. Бондарев);

— блестеть: *Здесь северная ночь среди погоды ясной, / Как ночи южные, отрадна и прекрасна / И чудной негой пленительно блестит, / А море синее и плещет и шумит* (Е. Ростопчина);

¹⁷ В данном примере, возможно, есть и перенос: подарок пленительной весны → пленительный подарок весны.

И зачем так пленительно блещет луна / В ореоле прозрачных лучей? (М. Лохвицкая);

— блистать: *Как очи, светлые вином, / Они пленительно блистали* (Н. Языков);

— засверкать: *зажег свет — и тут же пленительно засверкали свежестью, чистотой два белоснежных конверта-постели на широкой двуспальной кровати* (Ю. Бондарев);

— румяниться: *...и угасающий день пленительно и ярко румянился* (Н. Гоголь);

— привидеться: *И вновь пленительно и живо / Тебе привидится она!* (Н. Языков);

— восставать в грезах: *...которого призрак так пленительно и упорно восстает в девственных грезах* (К. Павлова);

— светить: *Здесь мне пленительно светила / Любовь, звезда счастливых дней* (Н. Языков);

— отражаться: *Тогда в приемную залу, в блестящем паркете которой пленительно отражались люстры, кенкеты...* (А. Куприн);

— рисоваться: *в моем воображении пленительно рисовалось будущее* (Л. Соловьев);

— показать¹⁸: *вдруг пленительно зуб показав (и отсутствие зуба), он руку потряс сердечно* (В. Ходасевич);

— виднеться: *Чтоб расширялася спина / В два полушария округлых / Где дверь запретная видна / Пленительно в долинах смуглых* (М. Кузмин);

— раскинуться как «видеться разбросанным»: *Оно лежало там, раскинувшись широко, пленительно и нежно* (Н. Федорова);

— быть, казаться оттопыренным: *...пустив из пленительно оттопыренных губок облачко дыма, опустила глаза и произнесла...* (А. Грин)¹⁹;

— выглядеть свежим: *Но женщина его пленительно свежа, / Незримой, изнутри, лазорью осиянна...* (И. Северянин);

— сливаться с выражением чего-либо: *Выражение их пленительно сливалось с выражением свежих, изогнутых в углах губ, видневшихся из-за редких усов* (Л. Толстой);

¹⁸ В данном случае также речь идет не о том, что некто намеренно показал нечто, — тогда это был бы глагол создания зрительного образа; здесь глагол *показать* синонимичен глаголу *проявить*.

¹⁹ Этот пример отнесен к данной категории, а не к категории пленительного действия (см. ниже), поскольку вряд ли автор имел в виду, что владелица губ пленительно преднамеренно оттопырила их: и неблагозвучно, и маловероятно.

— напоминать (зрительно) кого-либо: *Они пленительно и живо / Те дни напоминают мне* (Н. Языков);

— быть разрисованным: *...пленительно разрисованные шелка* (Н. Гумилев).

1. 2. Глаголы зрительно воспринимаемого действия, проявляющего душевное благорасположение:

— улыбаться (очень частый случай): *она была так грациозна, так пленительно улыбалась* (М. Загоскин);

— обнять: *Обняв пленительно друг друга, / Студенты в радости живой, / Лихие песни напевая, / Кружатся шумною толпой, / И спотыкаясь и толкая...* (Н. Языков);

— приколоть к груди розу: *Но вдруг смягчился — она так пленительно приколотла к его груди ярко-красную розу — знак молодой любви...* (А. Антоновская).

На первый взгляд кажется, что и следующие глаголы должны относиться к этой категории. Однако естественнее предположить, что они относятся к иной категории, поскольку допускают перифраз:

— кружиться: *Циала ничего не замечала, она с невидящими горящими глазами пленительно кружилась по ковру* (А. Антоновская) = пленял вид ее кружения по ковру;

— сменяться: *пленительно для детского воображения сменяется караул у знаменитого дворца* (Л. Леонов) = пленял вид смены караула.

А вот *пленительно поставить ногу* в следующем предложении — явный перебор: *Молодая высокогрудая и крутобедрая смуглянка в ожерелье, чулках в крупную сетку и туфлях-лодочках грациозно и пленительно поставила стройную ногу на спинку стула* (Д. Вересов). Возможно, здесь имеем перенос: поставила пленительную стройную ногу → пленительно поставила стройную ногу. «Пленительная нога» — позднее достижение (см. выше), поэтому нетрудно угадать во фразе веяние конца XX в.

2. Звучание:

2. 1. Глаголы создания звука/речи:

— говорить: *Он говорил так пленительно* (В. Нарезный);

— звать: *Пленительно зывает грусть, / Но радость говорит чудесней* (Н. Гумилев);

— дарить стихи: *...Прекрасных дум, стихов прекрасных, / Таких всегда, какие нам / Вы так пленительно дарите* (Н. Языков);

— запеть: *И пленительно запели / Струны арфы золотой* (Ж. Р.);

— петь: *Поют пленительно царевны* (Вяч. Иванов);

— формулировать мысли: *Облагораживающее мысли, которые так пленительно и красиво формулировал молодой Плацид* (А. Виноградов);

— произнести: *она пленительно произносит слово «друг», улыбаясь вековому воспоминанию* (Э. Радзинский).

2. 2. Обладание звуком:

— звучать: *Никогда голос ее не звучал так приветно, так сладко пленительно* (К. Аксаков);

— шуметь: *Широкий парк душистыми листьями / шумит пленительно* (В. Набоков);

— звенеть: *вот она царственно шествует между кипарисами, пленительно звеня жемчужными подвесками* (А. Антоновская);

— петься: *Наверху в темноте поется / сладко пленительно, / утешительно* (М. Кузмин);

— похрустывать: *как пленительно похрустывало в кармане новой его гимнастерки предписание о выезде на фронт* (Ю. Бондарев);

— рыдать: *Он доносился отовсюду, исторгался из меня и во мне, все вокруг пленительно рыдало* (С. Снегов).

3. Обладание запахом:

— пахнуть: *Как пленительно пахнет разворотом / В глубине моих гордых идей* (Б. Гребенщиков).

4. Остальные глаголы очень малочисленны, редки и являются перифразом конструкции с эпитетом *пленительный*, ср.:

— расти: *Земли небесный поселенец, / Росла пленительно она* (Е. Баратынский) = она была пленительной и росла;

— таить, утаивать правду: *И, тайну вещь пленительно тая, / Моя любовь и красота твоя* (М. Кузмин) = тайну вечную, пленительную;

— лгать: *все это назлектризовало ее до того состояния, в котором истеричные натуры лгут так вдохновенно, так пленительно и так незаметно для самих себя* (А. Куприн) = пленительные натуры лгут так вдохновенно;

— бодрить: *Нас всех, в нашем роду, как-то пленительно бодрит игра, обманы, смертельные опасности, горные кручи...* (Л. Леонов) = как-то бодрит пленительная игра;

— враждовать: *перекликалось Божье братство полов, так пленительно меж собою враждующих* (Г. Владимов) = такое пленительное братство полов, меж собою враждующих.

— любить: *И больно-сладостно, / и вешне-радостно! Жить — изумительно / Чудесно все-таки! Ах, сразу нескольких — одну*

любить! / Невоплощенная! Невоплотимая! тебя пленительно / Ждать — это жить! (Игорь Северянин. «Ананасы в шампанском: Стихотворения 1903–1915 гг.») = «тебя любить — пленительно».

Все эти случаи укладываются в классификацию употреблений эпитета *пленительный*.

6.2. ПЛЕНИТЕЛЬНО КАК МОДИФИКАТОР ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО

Обороты со сложными определениями типа *пленительно X-ый Y* (например: *пленительно красивый Y, пленительно-юный Y*) допускают два типа перифраза:

— «*Y, обладающий пленительной X-остью/X-отой*» (например, *пленительной красотой, пленительной юностью*), и

— «*пленительный и X-ый Y*».

В зависимости от того, вписываются ли словосочетания *пленительная X-ость / X-ота* и *пленительный Y* в нашу типологию пленительных существей, имеем следующие три случая:

1. Допустимы одновременно оба типа перифраза, особенно часто — когда *Y* — молодое существо женского пола или ребенок:

О пленительно стройная дева! (В. Жуковский) = *О пленительная дева, обладающая пленительной стройностью; Действительно, она была пленительно грациозна при полете через сцену на развевающемся шарфе* (А. Фет) = она была пленительна и обладала пленительной грациозностью.

Объясняясь в любви, Вера была пленительно хороша (А. Чехов) = Вера была пленительна и обладала пленительной миловидностью («хорошестью»). Похожее и для сочетания *пленительно хорошенькая: Девушка шла рядом, такая тихая, загадочная и пленительно хорошенькая при бледном свете электричества* (М. Арцыбашев).

Еще одна возможность — когда описывается время суток с присущим ему свойством звукового сопровождения: *Ночь была тиха, пленительно тиха* (А. Чехов). Или когда мир обладает свойством, оцениваемым как частое: *в моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни* (В. Набоков).

Предложение *Бедной жизни своей никогда не будет способен / Он постигнуть того, что в любви и страданье и радость / Так пленительно сходны* (В. Жуковский) перифразируется так: *страданье и радость пленительны, и сходство их тоже пленитель-*

но. Аналогичное верно и для такого предложения: *...и вот волшебная скрипка, высоко поднятая вверх, показала во всей своей красоте, так пленительно похожая своим строением на фигуру нагой, совершенно сложенной женщины...* (А. Куприн).

2. Возможен перифраз «У, обладающий пленительной Х-остью/Х-отой», но не «пленительный и Х-ый У».

Это прежде всего случаи, когда *пленительно* написано через дефис с прилагательным: *Вот уже слился в груди с тоской задушевной / Трепет надежды, пленительно-юный...* (И. Коневской); *Под сетью пленительно-зыбкой / Притих отуманенный сквер* (В. Брюсов).

Во-вторых, поскольку зрелый мужчина с гораздо меньшей вероятностью пленителен (см. выше), следующее предложение также попадает в эту категорию: *пленительно добрый Филарет Амфитеатров* (Н. Лесков). Только если Филарет Амфитеатров — маленький мальчик, такое предложение может быть еще перифразировано как «пленительный и добрый Филарет Амфитеатров».

3. Допускается перифраз «пленительный и Х-ый У», но не «У, обладающий пленительной Х-остью/Х-отой»:

Так, поскольку тип *пленительная невесомость* (и вообще вес) не зафиксирован среди свойств пленительных сущностей, в следующем примере *Бальмонт* интерпретируется как имя «поэта, пишущего пленительные стихи»: *А Бальмонт, громозди хоть он Гималаи на Анды и слонов на ихтиозавров — всегда — заведомо — пленительно невесом* (М. Цветаева), т. е. «Бальмонт — пленительный и невесомый».

Для предложения *Он так пленительно, он так невинно мал* (Поликсена Соловьева) странно звучит перифраз «Он обладает такой пленительной невинной малостью». Скорее: «Он мал такую пленительной невинностью».

6. 3. ПЛЕНИТЕЛЬНО КАК МОДИФИКАТОР ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Такие случаи очень немногочисленны, а их перифразы не представляют большого труда.

Например, предложение *Пленительно раскованно здесь чувствовали себя все, без различия должностей и возраста* (Д. Гранин) говорит, что раскованное состояние было пленительным. А смысл предложения *Немедля повела она себя пленительно вызывающим образом* (А. Грин) — в том, что вызывающая манера ее поведения была пленительной.

7. Заключение

Итак, эпитет *пленительный* не употребляется там, где возможно буквальное истолкование текста²⁰. Именно поэтому прототип пленительности — неагрессивные по природе и/или характеру существа, особенно же — женщины, дети и (сказал бы Дж. Лакофф, другие) мелкие предметы. Пленительные явления природы не представляют буквальной угрозы для жизни или свободы человека: пленительной в нашей литературе не назывались ни гроза, ни гром, ни молнии. Прототипическая пленительность — как и пленительность внешних и внутренних качеств человека — не от мира сего, а лежит в мире образов. Относится это и к сочетаниям с наречием *пленительно*, модифицирующим, главным образом, глаголы обладания свойством, а также активного дружественного действия (типа: *улыбаться* и *обнять*).

Эпитет *пленительный* семантически «антисогласуется» с определяемым: буквальный смысл эпитета агрессивен, а буквальный смысл определяемого — нет²¹.

Со временем, по мере забвения буквального агрессивного смысла прилагательного *пленительный*, расширяется и сфера определяемых. Так, сравнительно поздно этот эпитет начали употреблять по отношению к плечам и к нижним конечностям.

Является ли антисогласование по линии «агрессивность–неагрессивность» определяющим свойством активной красоты, или же все дело в том, что пленительность, как и красота вообще, приятна, а потому и безвредна — покажет корпус-анализ остальных эпитетов красоты.

²⁰ Как-то на совете пионерской дружины один педагог, нарушив этот принцип, высказался в том духе, что следует «обнажать прогульщиков и двоечников, позорящих нашу школу: надо показывать все их безобразие». Богатый образ вызвал несмолкающее шушуканье неиспорченной детской аудитории.

²¹ Словосочетание *пленительная рука* — кажущееся исключение из этого правила: ведь рука, надевающая цепи на пленника, «агрессивна» в буквальном смысле. Приходится принять, что это — неразложимый образ, возникший одновременно с образом активной, пленительной красоты и входящий по умолчанию в картину пленительности.

АННА А. ЗАЛИЗНЯК, А. Д. ШМЕЛЕВ

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА: *БЫТ, ПОШЛОСТЬ, ВРАНЬЕ**

В русской языковой картине мира получение удовольствия во многих случаях рассматривается как сомнительное занятие, относящееся к сфере «низкого» [Пеньковский 1991; Зализняк 2003]. Само слово *удовольствие* имеет тенденцию к употреблению с оттенком неодобрения — ср. типичные контексты типа *убийцы, искатели мелких удовольствий, сторонники «сильной власти», которая уничтожает все, что ей мешает* (Н. Манделштам. «Вторая книга»). Реклама, построенная на предположении, что всякий человек стремится к получению удовольствия (например, *два удовольствия в одном*), обычно несет на себе след иноязычного происхождения (как правило, она и бывает переводной). Но есть область, где удовольствие имеет высокий аксиологический статус, — это сфера эстетики. Эстетическое удовольствие рассматривается как нечто «возвышенное»: искусство дает нам *высокое наслаждение*.

Удаль и любование

Принадлежность *эстетического наслаждения* сфере «высокого» связана с тем, что оно не предполагает никакой практической выгоды (этот признак кладется в основу большинства эстетических теорий — см. известную статью Вл. Соловьева «Общий смысл искусства»), каковая в русской языковой картине мира также имеет отчетливо отрицательную оценку (ср. семантическую эволюцию слов *корысть* и *выгода*).

Соответственно, слова, обозначающие получение эстетического удовольствия, имеют скорее положительную окраску — ср. *любоваться* 'долго и с удовольствием смотреть на понравившийся объект' [Апресян Ю. 2000: 184]. Здесь важно, что «в случае любоваться интерес к объекту чисто эстетический и потому бескорыстный»: *любоваться* «обозначает бескорыстное рассмат-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (грант № 01-06-80401) и РГНФ (грант № 01-04-00201а).

ривание красивого объекта, каждый аспект которого доставляет субъекту исключительно эстетическое удовольствие» [Там же: 185]. Поэтому про человека, который «долго и с удовольствием» рассматривает порнографический журнал, нельзя сказать, что он при этом *любуется*.

Именно с таким «эстетизмом» русской языковой картины мира связана положительная окраска слова *удаль*, в значение которого входит *любование* удалыми поступками. Понятие *удали* включает идею бесцельного (не вызванного необходимостью) риска и тем самым бескорыстия и нерасчетливости. Совокупность всех этих свойств вызывает чувство восхищения и делает *удальные* поступки объектом любования (субъектом которого может быть как сам производитель действия, так и наблюдатель). В современном языке слово *удаль* чаще всего употребляется в цитатном режиме и нередко с оттенком осуждения¹ — ср. следующие примеры (из СМИ):

В конце концов, кто в молодости был без греха и не показывал свою «удаль»?

В общем, всепобеждающая тема любви, ну и, конечно, не обошлось без пьяных выкриков и русской удалы.

Особенно характерен заголовок газетного репортажа в рубрике «Из зала суда»

Удаль закончилась судом.

Если любование *удалью* связано с положительной оценкой бескорыстия, то ее осуждение бывает вызвано тем, что проявления *удали* часто наносят ущерб окружающим (да и самому *удальцу*). Неприятие *удали* отражено также в следующем отрывке из сочинения лауреата Солженицынской премии 2002 г. Александра Панарина.

Номенклатурные приватизаторы с самого начала повели себя отнюдь не по примеру «аскетов накопления», методически собирающих по крохам добываемую прибыль для ее последующего инвестирования в экономику роста. Они, напротив, повели себя как жуирующая богема, даром получившая не ею созданное богатство и намеренная использовать его ради неслыханно разнузданного гедонизма. Объективный социокультурный анализ их поведения указывает нам не на аскетическую этику самонакопления, связанную с методическим

¹ В этом отношении оно напоминает другое лингвоспецифичное слово *авось*, см. [Шмелев 1996].

внутренним самоограничением, а на сочетание психологии разнуданной богемы с психологией захватнической «удали», все более становящейся откровенно криминальной. Не менее обескураживающим оказывается и сравнение класса «новых русских» (и иных «новых» во всем постсоветском и постсоциалистическом пространстве) с национально ответственным пуританским мещанством, строящим национальный капитализм с полным сознанием собственной укорененности в местную среду и традицию.

Этот отрывок интересен еще и в том отношении, что здесь обнаруживается апология *ответственного мещанства* (при том, что *мещанство* обычно оценивается отрицательно — ср. ниже) в противовес «захватнической» *удали*, *разнуданности*, *жуированию* и *гедонизму*. При таком подходе любование «удалью» полностью теряет свой высокий ореол эстетического наслаждения и рассматривается как один из видов погони за удовольствиями.

Вранье

В русском языке есть два глагола со значением 'говорить неправду': *лгать* и *врать*.

Глагол *лгать* содержит абсолютную моральную оценку: описывая чьи-то действия при помощи глагола *лгать* или его производных, говорящий одновременно выражает свое осуждение.

Врать отличается от *лгать* меньшим моральным осуждением. *Вранье* рассматривается как действие, неизбежное в повседневной жизни, а склонность к вранью — как простительная слабость. В зависимости от степени морального осуждения говорение неправды может быть обозначено и как *ложь*, и как *вранье*. Ср.:

Прятаться, ловчить, видоизменяться он просто не умел. Очевидно, так же, как и лгать. Ты, я надеюсь, понимаешь разницу между ложью и враньем. Вранье — штука бытовая, я врал всю жизнь. Правда, только женщинам (И. Губерман. «Штрихи к портрету»).

Можно ли сравнивать крупную мужскую ложь, стратегическую, архитектурную, древнюю, как слово Каина, с милым женским враньем, в котором не усматривается никакого смысла-умысла, и даже корысти? (Л. Улицкая. «Сквозная линия».)

Поэтому в тех случаях, когда моральное осуждение неуместно (ср. *часы врут*), глагол *врать* не может быть заменен на *лгать*.

Вранье отличается и еще одной особенностью: возможностью появления положительной эстетической оценки. Можно сказать, что с точки зрения русской языковой картины мира *врать* позволительно, если врешь *красиво*. Ср.:

Хорошо, когда кто врет
Весело и складно.

(А. Твардовский. «Василий Теркин»)

Цель врущего человека часто не в том, чтобы ввести в заблуждение и получить от этого какую-то выгоду, а в том, чтобы произвести впечатление: «По-русски *врать* значит скорее нести лишнее, чем обманывать» (Б. Пастернак. «Охранная грамота»). Именно это отражено в следующих наблюдениях В. Ю. Апресян (курсив наш. — А. З., А. Ш.): «Наиболее типичный случай вранья — это „художественное“ вранье — игра воображения, вымысел, болтовня, не имеющая отношения к действительности. Такое вранье вполне невинно; в качестве цели оно преследует не личную *корысть*, а развлечение, потому что оно интереснее, забавнее, увлекательнее правды» [Апресян В. 2000: 226]. Образцом склонности к такому вранью является Ноздрев, который

...или нарежется в буфете таким образом, что только смеется, или провретя самым жестоким образом, так что наконец самому сделается совестно. И наврет совершенно без всякой нужды: вдруг расскажет, что у него была лошадь какой-нибудь голубой или розовой масти, и тому подобную чепуху, так что слушающие наконец все отходят, произнеши: «Ну, брат, ты, кажется, уж начал пули лить».

Поэтому реплика *Врешь!* или *Ври больше!* (= *Не может быть!*), произнесенная в ответ на рассказанную кем-либо невероятную историю, вовсе не является оскорбительной для рассказчика. Напротив того, она может выступать в роли своего рода поощрения.

Иными словами, *врать* можно, если человек это делает ради красоты, а не ради практической выгоды. Это непосредственно связано с тем, что эстетическое в представлении русского языка — это бескорыстное. Именно об этом писал Достоевский в своем знаменитом эссе «Нечто о вранье» из «Дневника писателя» (курсив наш. — А. З., А. Ш.):

С недавнего времени меня вдруг осенила мысль, что у нас в России, в классах интеллигентных, даже совсем не может быть нелгущего человека. Это именно потому, что у нас могут лгать даже совершенно честные люди. Я убежден, что в других нациях, в огромном большинстве, лгут только одни негодяи; лгут из *практической выгоды*,

то есть прямо с преступными целями. У нас, в огромном большинстве, лгут из гостеприимства. Хочется произвести *эстетическое впечатление* в слушателе, доставить удовольствие, ну и лгут, даже, так сказать, жертвуя собою слушателю. Пусть припомнит кто угодно — не случилось ли ему раз двадцать прибавить, например, число верст, которое проскакали в час времени везшие его тогда-то лошади, если только это нужно было для усиления радостного впечатления в слушателе. И не обрадовался ли действительно слушатель до того, что тотчас же стал уверять вас об одной знакомой ему тройке, которая на пари обогнала железную дорогу, и т. д. и т. д. Ну а охотничьи собаки, или о том, как вам в Париже вставляли зубы, или о том, как вас вылечил здесь Боткин? Не рассказывали ли вы о своей болезни таких чудес, что хотя, конечно, и поверили сами себе с половины рассказа (ибо с половины рассказа всегда сам себе начинаешь верить), но, однако, ложась на ночь спать и с удовольствием вспоминая, как приятно поражен был ваш слушатель, вы вдруг остановились и невольно проговорили: «Э, как я врал!» <...> Деликатная взаимность вранья есть почти первое условие русского общества — всех русских собраний, вечеров, клубов, ученых обществ и проч. В самом деле, только *правдивая тупица* какая-нибудь вступает в таких случаях за правду и начинает вдруг сомневаться в числе проскаканных вами верст или в чудесах, сделанных с вами Боткиным. Но это лишь бессердечные и геморроидальные люди, которые сами же и немедленно несут за то наказание, удивляясь потом, отчего оно их постигло? Люди *бездарные*. <...> Мы, русские, прежде всего боимся истины, то есть и не боимся, если хотите, а постоянно считаем истину чем-то слишком уж для нас скучным и прозаичным, недостаточно поэтичным, слишком обыкновенным.

Приведенный отрывок, как нам кажется, представляет собою очень точное описание концепта *вранья*². *Врут* не для практической выгоды, а для высшей цели «произвести эстетическое впечатление»; люди, которые *не врут*, — это «бездарные», «правдивые тупицы». Существенно также замечание Достоевского о том, что, когда человек *врет*, он в этот момент верит в то, что он говорит (феномен Хлестакова). Поэтому *вранье* вовсе не противоречит *искренности* (составляющей важную ценностную категорию русской языковой картины мира, ср. [Вежбицка 2002: 25–27]).

² Заметим, что употребляемый здесь глагол *лгать* лишь маркирует внешнюю точку зрения: описание того же действия от первого лица содержит глагол *врать* (ср. «Э, как я врал!»); аналогичную функцию имеет и употребление слова *истина* вместо более уместного *правда* в последней фразе приведенного фрагмента.

Положительная оценка *вранья* может быть проиллюстрирована также следующим примером (из интервью с Евгением Носовым, напечатанным в газете «Известия» 14 июня 2002 г.; интервью было взято в 2001 г., когда Виктор Астафьев еще был жив):

Вопрос Юлии Рахаевой: Следите ли вы за современной литературой?

Ответ: Если совершенно честно, не слежу, да и никто за ней не следит, это физически невозможно.

Вопрос: Но хотя бы какие-то имена вас привлекают?

Ответ: Привлекают. Вася Белов. Витька Астафьев, как он в последнее время *врет*.

Интересно, что в текстах на русском языке чрезвычайно часто встречается сочетание *красиво врать*. Приведем ряд примеров из современных российских СМИ:

Врите красиво и увлеченно, но не зарывайтесь.

Как *врать красиво* и со вкусом.

Если уж *врите*, то *врите красиво*.

«*Врать красиво*» — это не ремесло, это талант от Бога.

Все-таки умеют еще мужики *врать красиво*.

Умение врать — наука. Умение *врать красиво* — уже искусство. Россиянам в этом смысле несказанно повезло. За долгие годы реформ мы умудрились досконально изучить все тонкости и прелести такого волнующего процесса, как производство лапши для ушей. Даже научились выбирать себе лидеров по одному-единственному принципу: чьи сказки слаще, тот и Шоколад. Лидеры наши стараются нас не разочаровывать. Правду практически не говорят («Новая газета», 14 июня 2000).

Эта же идея — можно *врать*, если *врешь* красиво — выражена в следующем шуточном стихотворении Г. Остера:

Если вы гуляли в шапке, а потом она пропала, —

Не волнуйтесь, дома маме можно что-нибудь соврать.

Но старайтесь *врать красиво*, чтобы, глядя восхищенно,

Затаив дыханье, мама долго слушала вранье.

На связь *вранья* с эстетикой указывает также его эвфемистическое обозначение посредством выражения *художественный свист* (= ‘изысканное вранье’), где слово *художественный* непосредственно отсылает к эстетической функции.

Возможность эстетизирующего отношения к *вранью* связана с тем, что глагол *врать* (в отличие от *лгать*) может обозначать процесс, причем акцент в этом случае делается на творческой составляющей акта *вранья*. Наоборот, в случае «бытового» *вранья* акцент делается на факте говорения неправды. Заметим, что в случае «художественного» *вранья* глагол *врать* соотносится с глаголом *наврать* (ср. *наврать с три короба*), в случае же «бытового» *вранья* — с глаголом *соврать*.

Быт, пошлость и мещанство

Эстетически привлекательным *удали* и *вранью* противостоят *быт*, *пошлость* и *мещанство*, отрицательная оценка которых основана в значительной степени на эстетическом неприятии. Коснемся кратко каждого из названных концептов.

Быт

Быт относится к числу труднопереводимых русских слов³. Приведем ряд сочетаний с этим словом или его производным *бытовой*, которые могут вызвать затруднение при переводе: *дом быта*, *служба быта*, *бытовой роман*, *бытовые услуги*, *бытовые преступления*, *бытовая техника*. Так, например, словосочетание *бытовой роман* переводится на французский язык как «роман нравов» (*roman de mœurs*), т. е. фактически не переводится, а заменяется близким концептом.

При этом слово *быт* — не просто лингвоспецифичное слово; оно включает в себе необычайно важное для русской культуры понятие. Прочитав следующий отрывок из статьи Р. Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов», в котором автор, помимо прочего, обращает внимание на языковую и культурную специфичность данного концепта:

Творческому порыву в преображенное будущее противопоставлена тенденция к стабилизации неизменного настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесные окостенелые шаблоны. Имя этой стихии — быт. Любопытно, что в русском языке и литера-

³ История слова *быт* описана В. В. Виноградовым [Виноградов 1994а]. Этому слову специально посвящена также статья Натальи Гоголицыной [Gogolitsyna 1998], которая, к сожалению, осталась для нас недоступна.

туре это слово и производные от него играют значительную роль, из русского оно докатилось даже до зырянского, а в европейских языках нет соответствующего названия — должно быть, потому, что в европейском массовом сознании устойчивым формам и нормам жизни не противопоставлено ничего такого, чем бы эти стабильные формы исключались [Якобсон 1979: 359].

Попробуем описать концепт *быта* как он предстает на основе анализа русских языковых данных. *Быт* имеет следующие признаки:

1. К *быту* относятся те предметы и связанные с ними действия, которые направлены на поддержание материальной стороны существования. Ср.: *После замужества она впервые столкнулась с бытом* (имеется в виду — с материальной стороной обеспечения жизни). В советскую эпоху в официальных характеристиках часто использовалась формула *В быту скромна*, которая должна была означать, что характеризуемое лицо не замечено в пристрастии к роскоши: приобретении дорогих предметов домашнего обихода, хождении по ресторанам и т. п.

2. *Быт* может быть только там, где человек живет (*домашний, дачный, больничный, лагерный, тюремный быт*, но не **гостиничный, производственный, институтский быт*) — выражение *быт сотрудников нашего института* может быть понято только как относящееся к домашнему укладу каждого из них⁴. *Бытовое* противопоставлено *производственному* — ср. такие выражения, как *бытовые (vs. производственные) отходы, бытовая (vs. производственная) травма. Бытовая техника* — это техника, используемая в домашнем хозяйстве. Отсюда *бытовка* — подсобное помещение на стройке или производстве, где люди едят, переодеваются, умываются, отдыхают, т. е. делают то, что обычно делают дома. Ср. следующие отрывки из газетных статей, где выражение *в быту* вводит противопоставление разным сферам общественной жизни:

Анаболические стероиды *в быту*, медицине и спорте.

Приборы в промышленности и *в быту*.

...в промышленности, сельском хозяйстве, при решении экологических проблем, *в быту*.

⁴ Возможно также несколько сдвинутое употребление слова *быт*, при котором оно относится к тому, что принято в некоторой профессиональной среде, ср. *литературный быт 20-х годов*.

Перечень видов лома цветных и черных металлов, образующихся *в быту* и подлежащих приему от физических лиц.

Основным потребителем электроэнергии является, конечно, промышленность, однако расход *в быту* тоже внушительен — 9–10% всего объема энергии.

Интересен также следующий отрывок из книги А. Нилина «Стрельцов», где дважды употребленное выражение *в быту* в одном случае обозначает жизненную сферу, не относящуюся к профессиональной деятельности футболиста, а в другом — домашнюю частную жизнь:

...Стрельцов в умении искать приключений на свою задницу в пьяном виде превосходил и Боброва, и всех прочих. <...> Не в защиту, а лишь для тех, кто близко не знал Стрельцова, скажу, что был он из тех стеснительных натур, кого водка раскрепощает *в быту*, кому помогает высказать и ближним (и дальним) то расположение, на какое в трезвом виде в полной мере человек не способен. <...>

В быту водка помогала Эдику из свойственной ему склонности к молчаливой протрации резко перейти к активности общежитейского состояния, в иных обстоятельствах — к активности, резко противоречащей его мягкой натуре.

3) Для *быта* характерна повседневность, привычность, обычность — ср. выражение *войти в чей-то быт*, т.е. 'стать обычным'. Ср.:

Химия на каждый день. Полезные знания и советы о применении химических знаний *в быту*: в саду, в аптечке, на кухне, в домашнем хозяйстве.

Эта же идея присутствует в несколько нестандартном употреблении выражения *в быту* в следующих строках Пастернака:

Недотрога, тихоня *в быту*,
Ты сейчас вся огонь, вся горенье.

Здесь *в быту*, вообще говоря, означает просто 'обычно' и противопоставлено *сейчас*.

Заметим, что слово *быт* включает в себе концепт, который сам по себе никак не окрашен, но легко приобретает отрицательную коннотацию: *быт* понимается как обозначение мелочей повседневной материальной жизни, недостойной внимания человека, имеющего подлинные духовные интересы, и противопоставляется *бытию*, обозначающему глубинные основы существования (ср. также [Воуп

1994: 29)]⁵. Таким образом, пара *быт*–*бытие* вписывается в оппозицию «высокое–низкое» (ср. о дуальности ценностной ориентации русской культуры в [Лотман, Успенский 1994]). Противопоставление *быта* как земного, бренного, преходящего — вечному *бытию* особенно характерно для М. Цветаевой, что отмечали многие авторы — ср. название книги Виктории Швейцер «Быт и бытие Марины Цветаевой», название «Быт и бытие» книги воспоминаний друга М. Цветаевой князя С. М. Волконского, а также следующие примеры из книги Анны Саакянц «Жизнь Цветаевой» [Саакянц 2002]:

Это дневниковые записи 1917–1920 годов, *быт* Революции и *бытие* в нем поэта — именно так толковала Цветаева свой замысел.

Так поэт побеждал преходящесть *быта* чувств, преображая его в *бытие* нетленных страстей...

То есть в *мигомлетном быту* любви («с минутным баловнем») незримо и неотторжимо присутствует *вечное бытие* любви с... невозможным, несбыточным, мифическим...

Кроме того, *быт* противопоставляется *бытию* как мелкое, незначительное — крупному и значительному. Ср.:

Где я не получаю сдачи
Разменным *бытом* с *бытия*...

(Б. Пастернак. «Волны»)

На представлении о том, что *быт* — это нечто мелкое, незначительное и недостойное того, чтобы быть предметом литературы, основан использовавшийся в советском литературоведении ругательный термин «бытовизм», против которого выступал подвергшийся именно такому обвинению Ю. Трифонов:

В русском языке нет, пожалуй, более загадочного, многомерного и непонятого слова. Ну что такое *быт*? То ли это — какие-то будни, какая-то домашняя повседневность, какая-то колготня у плиты, по магазинам, по прачечным. Химчистки, парикмахерские... Да, это называется *бытом*. Но и семейная жизнь — тоже *быт*. Отношения мужа и жены, родителей и детей, родственников дальних и близких друг другу — и это. И рождение человека, и смерть стариков, и болезни, и свадьбы — тоже *быт*. И взаимоотношения друзей, товарищей по работе, любовь, ссоры, ревность, зависть — все это тоже *быт*. Но ведь из этого и состоит жизнь! (Ю. Трифонов. «Нет, не о быте — о жизни!»)

⁵ Как заметил А. Б. Пеньковский, этой дифференциации не было в языке Пушкина; однако в современном языке оно стало общим местом [Пеньковский 2003].

Отторжение *быта* — романтическая (в широком смысле) линия в русской культуре вообще и в поэзии в частности. В русской культуре вообще ярко выражена тенденция восприятия *быта* как чего-то враждебного человеку. *Быт засасывает, заедает* человека, не дает ему возможности жить духовными интересами; в особенности это относится к тяжелому советскому *быту* — ср. выражение Светланы Бойм «daily grind» [Boym 1994].

С другой стороны, налаженный *быт* является основой *уют*а (об *уюте* см. [Левонтина, Шмелев 2000; Шмелев 2002: 349–353]). Ср.: *Когда нет быта с его знакомым уют*ом, с его традициями — *скучно жить, холодно жить...* (А. Аверченко. «Быт»). Однако изнеженность и удовольствия тоже противоречат духовной жизни, и потому неприятие *быта* — так же, как отталкивание от *уюта*, — в любом случае остается важной составляющей романтического мировосприятия, ср. слова из песни П. Кюгана «Бригантина», ставшей своего рода гимном советской романтики 60-х гг:

Пьем за яростных, за непокорных,
За презревших грошевой уют.

Весьма показателен в этой связи следующий отрывок из дневника десятилетней Ариадны Эфрон, дочери М. Цветаевой (цит. по книге [Саакянц 2002: 317]):

«Геликон»⁶ всегда разрываем на две части — *бытом* и душой. *Быт* — это та гирька, которая держит его на земле и без которой, ему кажется, он бы сразу оторвался ввысь, как Андрей Белый. На самом деле он может и не разрываться — души у него мало, так как ему нужен покой, отдых, сон, уют, а этого как раз душа и не дает.

Другая линия в русской поэзии состоит в том, чтобы видеть поэтичность в *мелочах быта*. Так, Пастернак вовсе не отвергает *быта*. Ср.:

В родстве со всем, что есть, уверяясь
И знаясь с будущим в *быту*...

Быту здесь противопоставлено будущее (как временному — вечное), но одновременно вступает с ним в контакт, составляя частный случай «контакта малого, сиюминутного, здешнего... — с далеким, вечным, беспредельным» [Жолковский 1996: 217]; ср. также [Гаспаров 1994]. Ни этического, ни эстетического противопоставления здесь нет.

⁶ Метонимическое (по названию издательства) шутивное прозвище А. Вишняка — берлинского издателя и вдохновителя цикла стихов М. Цветаевой.

На то, что у Пастернака отсутствовало презрение к быту, характерное для многих представителей русской интеллигенции, указывает О. Ивинская в своих воспоминаниях «Годы с Борисом Пастернаком»:

Но главным источником его творческого вдохновения, как я понимаю — была повседневность. О чем бы ни писал Пастернак — о любви, о природе, о социальных потрясениях — везде у него высокое искусство рождается в столкновении поэтической отвлеченности с домашним *бытом* и уличной повседневностью.

Она же пишет о различиях в отношении к *быту* у Пастернака и Цветаевой:

[Пастернак] относился к удобствам *быта* совсем не так, как Цветаева. Не сибарит он был, и не барин, но некий минимум бытовых удобств, какой-то порядок и покой, письменный стол и кабинет ему были необходимы.

Ср. также следующий отрывок из «Воспоминаний» З. Н. Пастернак:

Я была сконфужена, когда Пастернак тащил ко мне вязанки хворосту. Я уговаривала его бросить, и он спросил: «Вам стыдно?» Я ответила: «Да, пожалуй». Тут он прочел мне целую лекцию. Он говорил, что поэтическая натура должна любить повседневный *быт* и что в этом *быту* всегда можно найти поэтическую прелесть. По его наблюдениям, я это очень хорошо понимаю, так как могу от рояля перейти к кастрюлям, которые у меня, как он выразился, дышат настоящей поэзией.

Распространенная точка зрения, согласно которой высокие и поэтические натуры презирают повседневность, была совершенно чужда Пастернаку. По свидетельству еще одной женщины, Пастернак считал, что «нельзя быть в искусстве жар-птицей, а в быту — мокрой курицей» (З. Масленикова. «Борис Пастернак»).

Впрочем, установка на поэтизацию *быта* была свойственна также Цветаевой в ранний период ее творчества. Как пишет М. Л. Гаспаров, М. Цветаева «понесла в поэзию самый быт: детская, уроки, мещанский уют», что «по критериям 1910 г. было... вызовом» [Гаспаров 2001].

Отсутствие отвращения от *быта* может быть связано не только с его поэтизацией, но и с общими ценностными установками. Приведем характерный отрывок из последнего интервью с акад. А. М. Панченко («Известия», 5 июня 2002):

- В чем проявляется национальный комплекс неполноценности?
- В глухой зависти к налаженному *быту*. Глухой, разрушительной — не стремиться наладить свой *быт*, но разрушить чужой.

Пошлость

Пошлость является одним из самых известных непереводаемых русских слов⁷. Главным борцом с пошлостью в истории мировой культуры является В. В. Набоков. В частности, ему принадлежит очень точное наблюдение, что определяющим для пошлости является *ложная претензия*: пошлость — это нечто «ложно значительное, ложно красивое, ложно умное, ложно привлекательное» (*Nikolai Gogol'*, перевод наш. — А.З., А.Ш.). Вместе с тем, как нам сейчас очевидно, набоковские гневные инвективы в отношении пошлости обладают одним бросающимся в глаза свойством: пошлостью. Иногда говорят, что Набокову тут изменяет вкус, однако это ничего не объясняет: хороший вкус и есть противоположность пошлости. Мы собираемся показать, что этот порочный круг (разоблачать пошлость — это пошло) заложен в природе самой этой категории.

А. Вежбицкая предлагает следующую экспликацию для слова *пошлость*, в которой, безусловно, отражены наиболее существенные компоненты значения этого слова [Вежбицка 2002: 9]:

Пошлость

многие люди думают о многих вещах, что эти вещи хороши
 это неправда
 эти вещи нехороши
 они похожи на некоторые другие вещи
 эти другие вещи хороши
 эти люди этого не знают
 это плохо
 люди такие, как я, это знают

Далее А. Вежбицкая пишет: «Если вы с этим толкованием не вполне согласны, вы можете точно сказать, что именно нужно в нем переменить». Воспользуемся этим предложением.

⁷ Об истории слова *пошлый* см. [Виноградов 1994б; Фролова 2003]. Мы здесь не рассматриваем второе значение слова *пошлый* — ‘скабрезный’ (ср. *пошлый анекдот*), хотя между этими двумя значениями имеется вполне определенная связь через смысловой компонент ‘то, что нравится многим’; кроме того, эти значения часто выражаются синкретично (ср. *говорить пошлости*). Интересно, что обратный путь семантической деривации представлен в слове *тривиальный* (от латинского обозначения развилки трех дорог, где обычно стояли проститутки) [Бойм 2002: 64].

Прежде всего, по-видимому, следует считать ошибкой (может быть, опечаткой?) упоминание о «многих вещах» в первой строчке толкования; здесь, очевидно, должно стоять «некоторые вещи». Кроме того, следует сделать несколько уточнений. Во-первых, речь идет о «хороших» вещах лишь в определенном аспекте: это может быть нечто красивое, остроумное, оригинальное, интересное — но не, например, функционально пригодное (о технике), доброкачественное (о пище), удобное (о мебели, квартире) и др. Таким образом, в положительной оценке — которая оказывается «ложной» и которую разоблачает автор высказывания со словом *пошлый* — решающую роль играет эстетический момент.

Вообще *пошлым* может быть только такое действие, ситуация, предмет или высказывание, которым человек приписывает некую эстетическую значимость. Так, гриб, цветок или морская раковина — так же как и хождение на работу или в лес за грибами — сами по себе не могут быть *пошлыми*: они могут стать такими только в том случае, если кто-то приписывает им какую-то дополнительную эстетическую ценность, а говорящий эту оценку не разделяет.

Во-вторых, весьма важную роль в определении *пошлости* играет смысловой компонент, соответствующий этимологическому значению этого слова, — а именно идея повторяемости, воспроизводимости, предсказуемости ситуации, ее принадлежности опыту многих и многих (ср. [Бойм 2002: 68]). Так, *пошлый роман* — это, например, курортный или роман со своей секретаршей, т. е. предсказуемый, часто возникающий в данных обстоятельствах. В толковании Вежбицкой этот смысл отражен в форме упоминания «многих людей», однако, на наш взгляд, здесь важна не столько идея «множества», сколько идея повторения одного и того же, неоригинальности. Эта идея важна именно потому, что слово *пошлость* применяется к тем объектам, ценность которых заключается в значительной степени в их оригинальности: остроты, произведения искусства и т. п.

И, наконец, третье соображение состоит в том, что, возможно, в толковании следовало бы более явно вывести наружу тот скрытый, но очень важный смысл (ему соответствует последняя строка в толковании Вежбицкой), что, характеризуя другого человека и его действия словами *пошлость* или *пошлый*, говорящий в своих глазах возвышается над ним, думая про себя: а мои ценности — настоящие, и поэтому я (и такие, как я, немногие избранные) бесконечно превосхожу тебя (и таких, как ты, многих). При этом, как и в других оценочных словах — а может быть, даже в боль-

шей степени, в слове *пошлость* подразумеваемая говорящим эстетическая оценка подается им как объективный факт и осужденному выносится мгновенный и безоговорочный приговор (ср. известную фразу из «Вишневого сада»: *Дачи и дачники — это так пошло, простите*). И в этом последнем смысловом компоненте кроется источник образуемого *пошлостью* порочного круга: описанная только что концептуальная конфигурация — а именно удовольствие, получаемое от чувства превосходства над человеком, идущим в толпе протоптанной тропой и не подозревающим об этом, — является одним из самых банальных проторенных путей, т. е. *пошлостью*.

Слово *пошлость* тем самым — это чистое свидетельство отношения говорящего к миру и к адресату; в этом слове вообще отсутствует дескриптивное содержание (в отличие от слова *мещанство*, о котором пойдет речь ниже, и от многих собственно оценочных слов — таких как *подлость*, *безобразие*, *свинство* и т. п.). Поэтому с равной вероятностью как *пошлость* могут расцениваться совершенно разные и даже противоположные вещи: целеустремленно делать карьеру и медитировать лежа на диване, стремиться быть как все и хотеть быть ни на кого не похожим, покупать только дорогие вещи и только дешевые, отдыхать в комфортабельных отелях и ходить с рюкзаком в горы и т. д.

Итак, *пошлым* может быть названо что угодно (если выполнены перечисленные выше условия); этим прилагательное *пошлый* отличается от *мещанский*, хотя здесь имеется довольно большая зона пересечения: то, что может быть названо *мещанским*, часто может быть названо также и *пошлым* (но не наоборот). В некоторых случаях, однако, сочетания со словом *пошлый* имеют вполне определенное дескриптивное содержание. Так, *пошлые занавески* или *обои* значит, например, с какими-нибудь розочками или оборочками; *пошлый торт* — с пышным розовым кремом и т. д. Обладая определенным дескриптивным содержанием, такие выражения могут приобретать вторичную положительную оценку, ср.:

Купить бы себе на базаре тапочки — уютные, *пошлые*, из искусственного меха, чтобы спереди морда, сзади помпоны, а внутри самопальный войлок (Т. Устинова. «Первое правило королевы»).

Человек, признающийся в пристрастии к чему-то *пошлomu*, обычно делает это для того, чтобы обезопасить себя от обвинений в пошлости. Действительно, как уже говорилось, *пошлость* неразрывно связана с «ложной претензией»: *пошлый* человек не догадывается о собственной пошлости и самодовольно полагает свои

вкусы безупречными. Если же ложная претензия снимается, то и для *пошлости* как будто не остается места. Но выйти за пределы порочного круга все равно не удастся: при многократном воспроизведении признание в пристрастии к *пошлomu* само по себе оказывается *пошлым*.

Обширный класс объектов, которые могут быть охарактеризованы как *пошлые*, составляют речевые произведения. Высказывание может быть названо *пошлым*, если в нем содержится претензия на остроумие, оригинальность или глубину мысли. Образцом *пошлости* в русской культуре являются персонажи рассказа Чехова «Ионыч»: фразы «Мороз крепчал», «Умри, несчастная!», «Вы не имеете никакого римского права» являются пошлыми потому, что произносящие их персонажи приписывают им эстетическую ценность, каковой они, очевидно, не обладают.

Особенно обостренное отношение к *пошлости* характерно для умонастроения, которое связывается с представлением о «левых» политических взглядах. Корней Чуковский в книге «Мастерство Некрасова» пишет, что слово 'пошлый' (и 'пошлость') «к шестидесятым годам все больше и больше окрашивалось политическим смыслом и приобретало оттенок: застой, оцепенелость, омертвление чувств, приверженность к старым порядкам». Далее он замечает, что основное отношение революционных демократов к *пошлости* — «активная, не знающая примирения ненависть». В противовес этому люди «правых» взглядов иногда готовы выступать с апологией пошлости. Характерно высказывание В. Шульгина, приведенное в его книге «Дни»: «все женщины жаждут самодержца... Я знаю, вы скажете, что это „пошлость“ ... Но заповеди „не убий“ и „не укради“ — тоже „пошлость“ ... Однако пошлости такого рода обладают таким свойством, что стоит только от них уклониться и начать „оригинальничать“, как мир летит вверх тормашками».

МЕЩАНСТВО

«Мещанин — представитель бедного среднего класса — и мещанин — бездуховный обыватель — слились в одно в русской культурной мифологии. Мещанство и интеллигенция виделись как два культурных антипода, воплощающих в себе быт и бытие. Это один из основополагающих культурных мифов российской истории» [Бойм 2002: 92].

У слова *мещанство* в современных словарях русского языка фиксируется два значения. Первое относит к городскому сословию в дореволюционной России, второе кодирует некоторую со-

вокушность психологических и поведенческих особенностей, а также ценностных представлений (этических и эстетических), присущих, по предположению, представителям мещанства как социальной категории. *Мещанство* в этом втором смысле является ругательным словом — ср. примеры, приводимые в словаре МАС:

Все — начиная с того, что он ходил дома или в халате, или без халата, и кончая тем, что жена без его спроса боялась куда-либо идти, — все пахло *мещанством*.

Страшная сила *мещанства* заключалась, в частности, в гнусной тяге его к спокойствию, к бездействию.

К «мещанским» ценностям относятся покой, уют, налаженный быт, уверенность в завтрашнем дне, благосостояние, благоразумие, здравый смысл, устойчивые нормы поведения и морали. Характеризуя приверженность этим ценностям как *мещанство*, человек обычно хочет продемонстрировать свое превосходство, основанное на наличии более высоких, духовных интересов. В мещанстве также не одобряется пристрастие к внешней, социальной стороне существования, желание казаться значительней, чем ты есть. Ср. пример из Интернета:

В них есть *мещанство*: например, приглашают к себе гостей не из гостеприимства, а желая похвастаться своим домом и своей женой.

Комплекс норм поведения и морали, характерных для *мещанства*, иногда называют *мещанскими предрассудками*. Сюда относятся, прежде всего, представления, регулирующие отношения полов: о недопустимости добрачных связей, о необходимости свадьбы, о супружеской верности и т. п. Ср. слова электротехника Жана из стихотворения Маяковского:

Ужасное мещанство —
невинность
зря
беречь.

В том же пародийном ключе осуждение «мещанских предрассудков» представлено в рассказе Зощенко «Мещанство»:

— Приходите, — говорю, — Катюша, ко мне на квартиру. У пещки, говорю, посидим. После фильму пойдем посмотрим. За вход заплачу.

Не хочет.

Спасибо ребята срамить начали.

— Да брось ты, — говорят, — Катюша, свое мещанство. Любовь свободная.

Ломается. Все-таки, поломавшись, через неделю зашла. Зашла и чуть не плачет, дура такая глупая.

— Не могу, — говорит, — заходить. Симпатии, говорит, к вам не ощущаю.

— Э, — говорю, — гражданка! Знаем мы эти мещанские штучки. Может, говорю, вам блондины эффектней, чем brunеты? Пора бы, говорю, отвыкнуть от мещанской разницы.

Понятие *мещанства* включает представление о приверженности отжившим формам бытия (ср. выше о трактовке *пошлости* революционерами-демократами). Отсюда метафора косности, застоя, затягивающего болота: *закоснеть в мещанстве, болото мещанства*. Ср. также:

Мещанство большое зло, оно, как плотина в реке, всегда служило только для застоя (А. Чехов)

Война с мещанством вдохновляется пафосом разрушения устоявшихся форм бытия. Соответственно, «главным врагом всех революций — Октябрьской, Кубинской и 60-х — было мещанство» [Вайль, Генис 2001: 59]. *Мещанству*, озабоченному материальным благосостоянием, противопоставлены *бескорыстие* и *духовность* романтического порыва.

Активным борцом с мещанством был Маяковский, доходивший в этой борьбе до абсурда:

Скорее
голова канарейкам сверните —
чтоб коммунизм
канарейками не был побит.

«Вот кто угрожает коммунизму — канарейки», — комментирует эти строки Ю. Карабчиевский [Карабчиевский 1985: 143]. При этом идеалы самого Маяковского, как показано в той же книге, являются по существу абсолютно «мещанскими»:

Мой рай — в нем залы ломит мебель,
услуг электрических покой фешенебелен.

Обратим внимание на то, что в рамках советского идеологического дискурса это вовсе не парадокс. Так, в повести Солженицына «Раковый корпус» дочь ответственного работника Русанова, Авиетта, осуждая мещанство, произносит речь, которая выдает ее как типичную «мещанку»:

Но я тебе шире скажу, у меня такое ощущение, я это быстро схватываю, что подходит полная революция быта! Я даже не говорю о холодильниках, или стиральных машинах, гораздо сильнее всё изменится. То там, то здесь какие-то сплошь стеклянные вестибюли. В гостиницах ставят столики низкие — совсем низкие, как у американцев, вот так. <...> Абажуры матерчатые, как у нас дома — это теперь позор, *мещанство*, только стеклянные! Кровати со спинками — это теперь стыд ужасный, а просто — низкие широкие софы или тахты...

В 60-е гг. категория *мещанства* стала чисто оценочной. «Если когда-то бичевали только абажуры и слоников на комодах, то постепенно мещанство становилось источником всех бед — от невыученных уроков до фашизма» [Вайль, Генис 2001: 129]. Впрочем, как считает Н. Зоркая, апелляция к мещанству как источнику всех бед была характерна для советского дискурса с самого начала: «„Мещанству“ после Октября приписывались и „мещанством“ объяснялись все текущие неудачи властей по части коммунистического воспитания трудящихся: аполитичность, дурной вкус (слоники на комоды и коврики с лебедями), частнособственническая мораль и аморальность, ханжество и разврат, накопительство и разгильдяйство» («Брак втроем — советская версия»).

Заметим, что центральное место в категории *мещанства* занимают эстетические представления; одним из проявлений *мещанства* является стремление к «красивой жизни». Характерно, что самые символы мещанства имеют эстетическую природу (слоники, канарейки, абажуры). С другой стороны, осуждение мещанства часто включает неприятие его эстетических ценностей.

Не менее страстной атаке подвергается мещанство и со стороны М. Цветаевой, ни в коей мере большевистскую революцию не поддерживавшей. Так, в поэме «Крысолов» она «обрушивается на всех „устроенных“, „упорядоченных“, окруженных благополучием, убивающим человеческую единственность, превращающим всякую неповторимую жизнь в одинаковое для всех бытование — смерть заживо» [Саакянц 2002: 431]. То есть мещанство для Цветаевой — это приверженность материальному и общему, одинаковому для всех — в ущерб духовному и индивидуальному. Вообще говоря, именно эти два аспекта и являются конституирующими для *мещанства* как оценочной категории. Эти свойства, однако, могут быть увидены и в ином свете. Ср.:

Итак, русское, московское мещанство — это не сословие, <...> это — синтетическое мироощущение... Сердиться на мещанство, критиковать и ниспровергать его — это почти то же, что сердиться на природу.

В лесу растут грибы, мещане эти грибы собирают, солят, а потом едят. Они делали это всегда — и в 1147 г. и в 1997 г. <...> Мещанин не защищает интересов своей идейно и юридически оформленной касты <...>, он защищает природные, естественные интересы личности, семьи, а значит — и человечества в целом. Мещанин хочет *просто жить*, ощущать жизнь во всей ее полноте — дышать свежим воздухом, вкусно есть, ухаживать за детьми, пить чай с лимоном и т. д. Мещанину нужны огонь, вода, земля и воздух [Елистратов 1997: 690–691].

Ср. приведенную выше цитату из Трифонова, содержащую «апологию» *быта* — ход мысли тут один и тот же: не быт, а жизнь; не мещанство, а общечеловеческие ценности. Еще более однозначно положительную оценку *мещанства* встречаем у Тимура Кибирова, который обозначает свою позицию словами «буржуазность, мещанство, средний, нормальный человек». Ср. также следующие его строчки (цит. по [Курицын 2001: 102]):

Леночка, будем мещанами! Я понимаю, что трудно,
что невозможно практически это. Но надо стараться.

Однако, как можно судить по текстам, публикуемым в современных средствах массовой информации, представление о *мещанстве* как о комплексе определенных отрицательно оцениваемых психологических качеств и эстетических пристрастий сохраняет свою актуальность. Приведем несколько характерных цитат:

Спектакль стал ярким выражением ненависти к *мещанству*, к толстогадой самоуспокоенности, к желанию «красиво», спокойно и сыто пожить. В них юмор сочетается с острой социальной сатирой; автор высмеивает *мещанство*, тунеядство, карьеризм.

Именно самосовершенствованием заняты 23 девушки и 2 юноши в городе Перми, назвавшие себя обществом борьбы с кретинизмом и *мещанством*.

Итак, как мы попытались показать, представление о красоте встроено в значение многих русских слов. В целом можно сказать, что отрицательную оценку в ней получает мелкое, узкое и низкое, а положительной эстетической ценностью обладает большое, широкое и ^{высокое}.

ЛИТЕРАТУРА

Апресян В. 2000 — *Апресян В. Ю.* Неправда, ложь, вранье // Новый объяснительный словарь русского языка. М., 2000. Вып. 2.

- Апресян Ю. 2000 — *Апресян Ю. Д.* Любоваться, заглядеться // Новый объяснительный словарь русского языка. М., 2000. Вып. 2.
- Бойм 2002 — *Бойм С.* Общие места. Мифология повседневной жизни. М., 2002.
- Вайль, Генис 2001 — *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М., 2001.
- Вежбицка 2002 — *Вежбицка А.* Русские культурные скрипты и их отражение в языке // Русский язык в научном освещении. 2002. №2 (4).
- Виноградов 1994а — *Виноградов В. В.* Быт // *Виноградов В. В.* История слов. М., 1994.
- Виноградов 1994б — *Виноградов В. В.* Пошлый // *Виноградов В. В.* История слов. М., 1994.
- Гаспаров 1994 — *Гаспаров Б. М.* Быт как категория поэтики Пастернака // Темы и вариации: Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford, 1994.
- Гаспаров 2001 — *Гаспаров М. Л.* Марина Цветаева. От поэтики быта к поэтике слова // *Гаспаров М.* О русской поэзии. М., 2001.
- Елистратов 1997 — *Елистратов В. С.* Евразийский Рим, или Апология московского мещанства // *Елистратов В. С.* Язык старой Москвы. М., 1997.
- Жолковский 1996 — *Жолковский А. К.* Окно у Пастернака // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
- Зализняк 2003 — *Зализняк Анна А.* Счастье и наслаждение в русской языковой картине мира // Русский язык сегодня. 2003. № 5.
- Карабчиевский 1985 — *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. München, 1985.
- Курицын 2001 — *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001.
- Левонтина, Шмелев 2000 — *Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Родные просторы // Логический анализ языка. Языки пространств. М., 2000.
- Лотман, Успенский 1994 — *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры // *Успенский Б. А.* Избранные труды. М., 1994. Т. 1.
- МАС — Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1999. 4-е изд.
- Пеньковский 1991 — *Пеньковский А. Б.* Радость и удовольствие в представлении русского языка // Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.
- Пеньковский 2003 — *Пеньковский А. Б.* Загадки пушкинского текста и словаря: «...В хронологической пыли / Бытописания земли» // Сокровенные смыслы: Сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой. М., 2003.
- Саакянц 2002 — *Саакянц А.* Жизнь Цветаевой. М., 2002.

- Фролова 2003 — Фролова О. Е. Вульгарный или пошлый // Русский язык в научном освещении. 2003. №1 (5).
- Шмелев 1996 — Шмелев А. Д. Жизненные установки и дискурсные слова // *Aspekteja*. Tampere, 1996.
- Шмелев 2002 — Шмелев А. Д. Русская языковая модель мира: Материалы к словарю. М., 2002.
- Якобсон 1979 — Якобсон Р. О поколении, утратившем своих поэтов // *Jakobson R. Selected Writings*. The Hague; Paris; New York, 1979. Vol. 5.
- Boym 1994 — *Boym S. Common Places. Mythologies of everyday life in Russia*. Cambridge, Mass.; London, 1994.
- Gogolitsyna 1998 — *Gogolitsyna N. Byt. A Russian word study* // *Rusistica*. 1998. March. № 17.

И. Б. ЛЕВОНТИНА

ОСТОРОЖНО, ПОШЛОСТЬ! *

Большей пошлости на свете
Нет, чем кланчить и пенять.

А. Кушнер

В свое время Пушкин сетовал по поводу английского слова *vulgar*: «Люблю я очень это слово, / Но не могу перевести. / Оно у нас покамест ново, / И вряд ли быть ему в чести». Однако, видимо с легкой руки Пушкина, оно теперь более или менее успешно переводится русским словом *вульгарный*. Мало того, с тех пор для выражения похожей эстетической оценки стало активно употребляться еще и слово *пошлый*, во времена Пушкина имевшее несколько иное значение. И теперь, наоборот, русское слово *пошлость*, как утверждает Набоков, трудно объяснить иностранцу: «Таких слов, таких понятий и образов, какие создала Россия, не было в других странах, — и часто он доходил до косноязычия, до нервного смеха, пытаясь объяснить иноземцу, что такое „оскомина“ или „пошлость“» (В. Набоков. «Подвиг»). Вообще надо отметить, что языковая эстетика с тех пор обогатилась многими словами с похожим смыслом (или у существовавших ранее слов развилось эстетическое значение): *безвкусный*, *моветон*, *мещанский*, *обывательский*, *филистерский*; позже усвоено слово *кич* (*житч*¹), а иногда в близком к нему смысле используется слово *лубок*. Объем статьи позволяет рассмотреть лишь некоторые из перечисленных слов².

* Работа выполнена при поддержке РФФИ (грант № 01-06-801401) и РГНФ (грант № 01-04-00201а).

¹ Близость понятий *кич* и *пошлости* осознается носителями русского языка; ср. «В словарях других народов, как известно, нет аналогов слова „пошлость“ и соответственно нет такого понятия. А ближайший по значению к нашей пошлости их *кич* вовсе лишен духовного и нравственного окраса и соответственно не может, в отличие от нее, негативно оцениваться по этим параметрам (в толковом словаре „пошлый“ — в первую голову „низкий в нравственном отношении“). Кстати, слова „духовность“ в заграничных словарях тоже, знамо дело, нет, так что захватывающие коллизии борьбы духовности с пошлостью на поле русской культуры и истории, равно как и нынешние трансформации их взаимодействия, были и остаются за пределами внимания и понимания прочего человечества» (С. Файбисович. «О призрачном счастье и подлинном существовании»).

² Об истории слова *пошлый* и развитии его значений см. [Виноградов 1994: 531–533]. Об истории слова *вульгарный* и его фиксации в русских словарях —

Пошлость — понятие, может быть, столь же всеобъемлющее, как понятие *прекрасного*. Это слово выражает самую убийственную эстетическую оценку, какая есть в русском языке. *Пошлое* гораздо хуже *безобразного*. *Безобразное* контрастирует с *прекрасным*, тем самым только подтверждая наше представление о красоте. *Пошлость* компрометирует прекрасное, потому что обычно подражает ему и пародия иногда лишь неуловимо отличается от оригинала. Но *пошлость* убивает в каждом явлении то, что составляет его сокровенный смысл, и поэтому она невыносимо оскорбительна для вкуса.

Набоков писал:

У русских есть, вернее, было специальное название для самодовольного величественного мещанства — пошлость. Пошлость — это не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность. Припечатывая что-то словом «пошлость», мы не просто выносим эстетическое суждение, но и творим нравственный суд. Все подлинное, честное, прекрасное не может быть пошлым (В. Набоков. «Гоголь»).

А. Вежбицкая предлагает следующее толкование *пошлости* на универсальном семантическом языке:

многие люди думают о многих вещах, что эти вещи хороши
 это неправда
 эти вещи нехороши
 они похожи на некоторые другие вещи
 эти другие вещи хороши
 эти люди этого не знают
 это плохо
 люди такие, как я, это знают

[Вежбицка 2002: 9].

В этом толковании многие свойства *пошлости* отражены, не будем его здесь обсуждать, тем более что оно подробно комментируется в статье Анны А. Зализняк и А. Д. Шмелева в настоящем сборнике. Но самый существенный его недостаток такой: непонятно, что речь идет об эстетической оценке. Да, в *пошлости* есть отмеченное Набоковым перетекание ее в этическую и общую, но чрез-

статью О. Фроловой [Фролова 2003]. Слово *китч* подробно анализируется в книге Светланы Бойм [Бойм 2002: 27–35]. Там же обсуждаются слова *пошлость* и *мещанство* [Там же: 60–98]. О последних двух словах см. также статью Анны А. Зализняк и А. Д. Шмелева в настоящем сборнике.

вычайно важна сама идея: это некрасиво и поэтому плохо. В этом, если угодно, эстетизм русской языковой картины мира.

Удивительное свойство русского концепта *пошлости* — это его субстанциальная неуловимость³. Действительно, если уж затруднительно объяснить, что *пошлого* в обоях в цветочек (да собственно не всегда и не любые обои в цветочек можно так назвать), то тем более трудно истолковать употребление слова *пошлость* в приведенных в эпиграфе к настоящей статье строках А. Кушнера. Почему нет большей *пошлости*, чем сетовать на свое время? Это слишком банально? Это слишком легкий способ оправдать свое недостойное поведение? Это слишком дешевый способ польстить даме — мол, ах, Вам бы жить в XIX веке? Сошлюсь снова на Набокова:

Некоторые, хотя далеко не все оттенки пошлости *poshlust* (sic) выражаются, например, английскими словами «cheap, sham, common, smutty, pink-and-blue, high falutin', in bad taste».

Все они предполагают лишь определенные виды фальши, для обнаружения которых не требуется особой пронизательности. На самом деле они, эти слова, скорее, дают лежащую на поверхности классификацию ценностей для отдельного исторического периода; но то, что русские называют пошлостью, очаровательным образом неподвластно времени и так хитро разукрашено в защитные цвета, что часто не удается обнаружить ее (в книге, в душе, в общественном установлении и в тысяче других мест).

Для русского дискурса очень характерно возвращение обвинения в пошлости. Ср.:

Язвить и обличать *пошлость* — занятие чреватое. Этой самой *пошлостью*. Даже утонченнейший Набоков влип. С одной стороны, уличил в *пошлости* и бездуховности русскую революцию, от которой бежал, «потому что она повторила пошлый опыт обмана и насилия, потому что она изменила демократической мечте». А с другой — американское общество воплощенной демократической мечты, в котором жил: «Мир — это только тень, спутник подлинного существования, в которое ни продавцы, ни покупатели в глубине души не верят». Обрушился на «густую»

³ Характерный пример эстетического релятивизма: «Читала она с той пошлой певучестью, фальшью и глупостью в каждом звуке, которые считались высшим искусством чтения в той ненавистной для Мити среде, в которой уже всеми помыслами своими жила Катя: она не говорила, а все время восклицала с какой-то назойливой томной страстностью, с неумеренной, ничем не обоснованной в своей настойчивости мольбой, и Митя не знал, куда глаза девать от стыда за нее» (И. Бунин. «Митина любовь»).

пошлость рекламы за то, что она исходит «не из ложного достоинства того или иного предмета, а из предположения, что наивысшее счастье может быть куплено и что такая покупка облагораживает покупателя». Как будто реальная власть реального народа не является воплощением демократической мечты, а вещиизм не есть победительное воплощение этой власти! Как будто «средний», но оттого не менее самодовольный и уважающий себя (то есть «западный») человек может добровольно жить в постоянной уязвленности своей отторгнутостью от «подлинного существования» и «наивысшего счастья»! А если, по мнению аристократа (в том числе аристократа духа) Набокова, «мещанин» должен знать свое место, то какая же это демократия? Так Владимир Владимирович сам оказался в плену пошлого исторического обмана. В общем, все пошляки и изменники (С. Файбисович. «О призрачном счастье и подлинном существовании»).

Салтыков-Щедрин и Чехов когда-то клеймили *пошлость*, имея в виду подлую обыденность, которая подобно зловонному болоту засасывает человека, постепенно убивая в нем высокие устремления, прекрасные мечты. Потом обличение мещанского уюта, особенно в лице канареек и гераней (вариант — фикусов), отвлекающих человека от движения к светлому будущему⁴, стало обычным в советской культуре:

Из гостиной доносились звуки рояля, — тихие, пряные. В комнате пахло книгами и коврами. — Равно тикали стенные часы. — По-

⁴ Ср. характерное рассуждение Л. Кассиль: «У человека с плохим, пошлым вкусом постепенно вырабатывается неверное отношение к людям, к жизни. Это в свою очередь порождает скверный стиль существования. Мало того, что человек обкрадывает себя, привыкая отдаваться лишь легким радостям, необременительным мыслям, он и лишает себя высокого счастья, счастья познавать настоящее искусство, так как довольствуется всякой „дешевкой“, подделкой и маленькими, мелкими чувствами.

Но ведь никто не посягает на домашний уют, и об этом надо убедительно говорить, если хочешь воспитать у людей верный вкус в быту. Надо с полным уважением относиться к стремлению человека украсить свое жилье, сделать его уютным, привлекательным. Мы за то, чтобы люди заботились о домашнем уюте; мы за то, чтобы девочек обучали рукоделию. Мы за красивые вышивки, за опрятные половички. И занавески на окнах могут быть, если нет более удобной шторы. И очень приятно, когда умелые женские руки застелят стол красиво вышитой скатертью, а хозяин квартиры, скажем, человек со снобистскими руками и требовательным вкусом, не желая тратить, сам смастерит и пристроит к лампе над столом успокаивающий глаз абажур. Мы — за это! Но плохо, когда забота о занавесках, о ковриках, о салфеточках и подушечках становится чуть ли не главной и единственной в жизни. Плохо, когда человек замкнулся в своем мелком домашнем мирке и, кроме этого, ему ничего не нужно, ни до чего нет дела. Плохо, когда всяческие ухищрения, на которые готовы пойти люди ради внешнего украшения своего быта, вытесняют все другие, более серьезные и важные в жизни стремления» (Л. Кассиль. «Дело вкуса»).

кой, уют, благополучие. «Иллюзия благополучия, — подумал Сергей. — Скоро, скоро придет и сюда, может быть, грубая, жестокая, но освежающая буря Революции. И сметет она этот теплый покой и *пошлый* уют. К черту, вверх ногами перевернет эту равномерно налаженную жизнь. И засмеется над испуганным недоумением и бесильной ненавистью этих маленьких, протестующих человечков» (А. Голиков (Гайдар). «В дни поражений и побед»).

Завтра, в воскресенье, мы, например, организуем рейд под названием: «Долой пошлость!» Будем заходить в дома и объяснять хозяевам, особенно молодым, что всякие картинки с лебедями, разные кошечки, слоники — все это ужасная *безвкусица, мещанство*. Это не красиво, а *пошло*. Надо объяснять людям, что это некультурно. Чем так засорять свои комнаты пестрым хламом, лучше купить две-три хорошие репродукции картин больших мастеров и повесить у себя. Это, кстати, будет и дешевле. И это будет культурно (В. Шукшин. «Любовины»).

Окуджаве кричали *Осторожно, пошлость!*, потому что многих раздражали непривычная будничность его интонации и «мелкотемье».

Однако в русской культуре есть и другая линия: если взглянуть на жизнь иначе — глазами Булгакова с его кремовыми шторами, глазами Розанова с его вареньем, то представляется чудовищной *пошлостью* презрение к живой, теплой и милой обыденности во имя мертвых высокопарных фраз.

Между прочим, только на первый взгляд кажется, что отдельные предметы домашнего обихода выбираются на роль носителей пошлости произвольно. Это не вполне так. Например, пресловутый абажур. Благодаря ему свет не режет глаза и не разливается равномерно по всей комнате — мягкий, обычно теплых тонов свет от лампы с абажуром образует круг, в котором близкие люди собираются вместе, смотрят друг на друга и как бы не видят остального мира. Вспомним булгаковскую апологию абажура: «Еще хуже, когда абажур сдернут с лампы. Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Абажур священен. Никогда не убегайте крысёй побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут» (М. Булгаков. «Белая гвардия»). Точно так же и другой символ *пошлости* — «занавесочки» — создает хотя бы иллюзию отгороженности личного мира. Недаром герои того же Булгакова от революции прячутся за *кремовыми шторами*.

Для Чехова и тем более Маяковского *пошлость* сродни *мещанству*, а современный поэт Тимур Кибиров зовет *быть мещаном*.

нами, явно считая жуткой пошлятиной весь «романтизм развитой, и реальный, и зрелый». Очень характерно, что Кибиров соединяет с романтизмом эпитеты социализма. Мы знаем, что развитой, и реальный, и зрелый социализм позже получил название эпохи застоя. Вот и Кибиров говорит о таком «застойном романтизме».

Леночка, будем мещанами! Я понимаю, что трудно,
 что невозможно практически это. Но надо стараться.
 Не поддаваться давай... Канарейкам свернувши головки,
 здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки,
 соколы здесь, буревестники все, в лучшем случае — чайки.
 Будем с тобой голубками с виньетки —
 — Здесь, где каждая вшивая шавка
 хрипло поет под Высоцкого: «Ноги и челюсти быстры,
 мчимся на выстрел!» И, Господи, вот уже мчатся на выстрел,
 сами стреляют и режут... А мы будем квасить капусту,
 будем варенье варить из крыжовника в тазике медном,
 вкусную пенку снимая, назойливых ос отгоняя,
 пот утирая блаженный, и банки закручивать будем,
 и заставляя антресоли, чтоб вечером зимним, крещенским
 долго чай распивать под уютное ходиков пенье,
 под завыванье за окнами блоковской вьюги.

—

Эх, поглядеть бы тем высоколобым и прекраснодушным,
 тем, презиравшим филистеров, буршам мятежным,
 полюбоваться на Карлов Мооров в любой подворотне!
 Вот вам в наколках Корсар, вот вам Каин фиксатый и Манфред,
 вот, полюбуйтесь, Мельмот пробирается нагло к прилавку,
 вот вам Алеко поддатый, супругу свою матерящий!

(Т. Кибиров. «Послание Ленке»)

В этом стихотворении Кибиров замечательно показал диалектику пошлости, очень пронизательно связав ее с романтизмом — как в широком, так и в узком смысле этого слова. Сначала на романтическом этапе культуры происходит порыв к высокому, отрыв от низкой обыденности. Замкнутость в личном мирке, на собственных интересах связывается с человеком примитивным, бездуховным и объявляется мещанством и пошлостью (в таком культурном контексте эти два слова сближаются). Потом эта романтическая риторика сама становится штампом, готовым клише, пародией, которая перемещается в низовые слои, в массовую культуру и начинает оцениваться как пошлость. Это Кибиров и имеет в виду, описывая пробирающе-

гося к прилавку Мельмота и Карменсит из ПТВ. В том же стихотворении он говорит об одном из таких героев: «как будто / это Набоков придумал, чтоб Федор Михалыча / несправедливо и зло задразнить». А обыденность, живая жизнь в этом случае, напротив, одухотворяется. Кибилов формулирует это так: «кто осознал метафизику влажной уборки». Тут и происходит реабилитация *мещанства*, и оно выдвигается в качестве антонима *пошлости*⁵.

Механизм знакомый: прием — минус-прием. Формалисты учили нас, что именно так устроено искусство. В. Шкловский в своей знаменитой статье «Искусство, как прием» писал:

Для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание <...> *Искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно.*

Жизнь поэтического (художественного) произведения — от видения к узнаванию, <...>, от Дон-Кихота — схоласта и бедного дворянина <...> к Дон-Кихоту Тургенева, широкому, но пустому. <...> По мере умирания произведения и искусства оно ширеет» [Шкловский 1925: 12].

Поразительным образом из этого описания следует, что русское слово *пошлость* выражает смысл, противоположный тому, который формалисты вкладывали в слово *искусство*. Действительно, источник пошлости — то, что они называли *автоматизацией приема*. В культуре происходит постоянное отталкивание и переоценка, и то, что сегодня принадлежит подлинному искусству, завтра может превратиться в *пошлое* клише. Я, разумеется, имею в виду не хронологию, а стадиальность: культура многослойна, и разные *ценностей незыблемые скалы* существуют в ней параллельно.

Для того чтобы лучше разобраться в значении и употреблении слова *пошлый*, сравним его с наиболее близким к нему словом *вульгарный*.

Как это вульгарно! или *О Боже, что за пошлятина!*⁶ — морщит нос человек «со вкусом» по поводу самых разных вещей:

⁵ Надо сказать, что иногда в подобном же смысле произносится апология пошлости (например, такое происходит в пьесе Л. Зорина «Пропавший сюжет»), но это чрезвычайно парадоксально. Слово *пошлость* маркировано в русском языке резко отрицательно.

⁶ От смысловых тонкостей, связанных со словообразованием и принадлежностью к разным частям речи, можно сейчас отвлечься.

фильма, абажура, предвыборного выступления, женского кокетства, анекдота, монографии, манеры вести себя за столом или отвечать по телефону. Герой романа Б. Акунина «Внеклассное чтение» считал имя Ангелина *пошлым и претенциозным*.

В *пошлых* анекдотах встречаются *вульгарные* выражения, а *вульгаризаторы* имеют обыкновение *опошлять* научные концепции. То есть у этих двух слов похожая структура многозначности. Круг значений и *пошлого*, и *вульгарного*: 1) обыкновенный, простонародный; 2) безвкусный; 3) непристойный; 4) банальный, тривиальный.

В основе представления о *вульгарном* и *пошлом* лежит одна и та же идея — идея обыкновенности, расхожести. И *вульгарность*, и *пошлость* присущи толпе или, как любил говорить Пушкин, *черни*.

Представления о хорошем вкусе и о вкусе черни, конечно, разные у разных эпох, социальных групп, да просто у разных людей. Легко себе представить двух дам, которые пришли куда-то одна в вечернем туалете, а другая в джинсах и свитере, и каждая на этом основании считает другую *вульгарной*. Ср.: «Однажды в обыкновенный рабочий день раздался звонок. Открываю: „Академика Ландау можно видеть?“ Молодая женщина, миловидная, но вызывающе дерзкий разрез на платье, в рабочее время дня — платье вечернего покроя. — Волна приторных духов — с этой вульгарной девицей» (К. Ландау-Дробанцева. «Академик Ландау. Как мы жили»).

И все же, хотя понятия *вульгарного* и *пошлого*, с одной стороны, близки, а с другой — трудноопределимы, между ними есть ощутимые различия. Ярко-красный лак для ногтей больше рискует быть названным *вульгарным*, а бледно-розовый — *пошлым* (ср. *pink-and-blue*). Если представить себе человека, который из всех поэтов признает, например, одного Кузмина, то ясно, что такой человек может считать стихи Цветаевой и Пастернака *вульгарными*, а Блока и Ахматовой — скорее *пошлыми*, и едва ли найдется кто-то, готовый в этом контексте поменять два прилагательных местами.

О. Фролова в своей статье [Фролова 2003] отмечает, что *пошлый* — это скорее не внешняя, а внутренняя содержательная характеристика поведения человека, а *вульгарный* — внешняя. Она обосновывает это тем, что применительно к наречиям *пошло* и *вульгарно* можно отметить различие в употреблении: с глаголом *одеваться* лучше сочѣтается второе наречие. Хуже звучит *Она одевалась пошло*, чем *Она одевалась вульгарно*.

Однако дело не только в этом. *Вульгарность* — понятие в какой-то степени социальное. *Вульгарным* человек называет то, в чем он опознает вкус той социальной группы, над которой он поднялся, от которой хочет дистанцироваться, но которая, возможно, втайне

привлекает его, потому что для него она олицетворяет народ. Поэтому *вульгарность* может быть самобытной и по-своему привлекательной. Есть тип женщин, которым присуще особое *обаяние вульгарности*, и тип мужчин, весьма падких на это обаяние.

Вульгарность может ассоциироваться с подлинностью, природностью, первобытной силой. Ср.:

Пела Алина плохо, сильный голос ее звучал грубо, грубо подчеркивал бесстыдство слов, и бесстыдны были движения ее тела, обнаженного разрезом туники снизу до пояса. Варвара тотчас же и не без радости прошептала: — Боже, как она *вульгарна!* <...> Но и голос, и томная лень скупых жестов Алины, и картинное лицо ее действовали покоряюще. Каждым движением и взглядом, каждой нотой она заставляла чувствовать ее уверенность в неотразимой силе тела. <...> — Вам, кажется, все-таки понравилась она? — спросил Самгин, идя в фойе. — Да, — сказала Варвара. — Но ведь вы нашли ее *вульгарной*. — Нашла — но это такая *вульгарность* вакхическая. <...> Я готова сказать, что это — не *вульгарность*, а — священное бесстыдство. Бесстыдство силы. Стихии (М. Горький. «Жизнь Клима Самгина»).

Поскольку в слове *вульгарный* сохраняется идея низкого социального происхождения, оно естественно сочетается с идеями грубости, незатейливости и т. п. Ср.: «Вторая официантка что-то сказала Зине на ухо, хотя в зале никого не было, и та вдруг резко, *вульгарно* рассмеялась» (В. Аксенов. «Катапульта»); «У всех — беспородные, обрюзгшие лица, грубые голоса, простецкое, *вульгарное* обращение между собой» (Г. Вишневская. «Галина. История жизни»); «А что — *вульгарно*, так я не претендую на утонченность. Человек я грубый, с тем и возьмите» (М. Горький. «Жизнь Клима Самгина»).

Часто *вульгарность* связывается с животностью, низменными инстинктами, телесностью. Особенно показателен следующий пример, где Г. Вишневская приводит отзывы официальной критики о музыке Шостаковича:

В такой среде гений Шостаковича, его личность были более чем неуместны. Он выглядел среди этой удушающей серости и показухи просто неприлично со своей яростью, темпераментом, открытый нараспашку всем ветрам. Через месяц после премьеры в Большом театре, 28 января 1936 года, композитор прочел в «Правде» разгромную хулиганскую статью о своей опере, озаглавленную «Сумбур вместо музыки». А еще через несколько дней, 5 февраля, — статью, написанную в том же духе о его балете: «Балетная фальшь». «Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито

нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге». «В то время как наша критика — в том числе и музыкальная — клянется именем социалистического реализма, сцена преподносит нам в творении Шостаковича грубейший натурализм... И все это грубо, примитивно, *вульгарно*... музыка крикает, ухаает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И „любовь“ размазана в самой *вульгарной* форме...»⁷

В *пошлости* тоже есть социальный компонент, но другой: *пошлым* называют вкус человека, который хочет подняться над своей социальной группой и заимствует внешние атрибуты более высокого пласта культуры, неорганичные для него. Оценка же его как *пошлого* принадлежит подлинному, органичному представителю этого более высокого культурного пласта. *Пошлости* как помпезной пародии на изысканность последний противопоставляет изысканную простоту. Эту вторичность, фальшь, суррогатность отмечают почти все, кто говорит о *пошлости*, в частности Набоков: «Я утверждаю, что простой, не тронутый цивилизацией человек редко бывает пошляком, поскольку пошлость предполагает внешнюю сторону, фасад, внешний лоск. Чтобы превратиться в пошляка, крестьянину нужно перебраться в город. Красный от руки галстук должен прикрыть мужественную гортань, чтобы восторжествовала неприкрытая пошлость».

Поэтому *пошлость* связывается обычно не с грубой телесностью, а с неумелыми попытками изобразить утонченность и вышпенность.

В *пошлости* нет очарования, хотя есть обволакивающая, затягивающая сила. Особенно характерна *пошлая* сентиментальность. *Пошленький* мотивчик, *пошлые* слова песенки часто вызывают слезы даже у эстета⁸.

⁷ Часто цитируют слова Брехта: «Великое искусство всегда немного вульгарно». Эстетические оценки вообще употребляются применительно к произведениям искусства особым образом: даже само слово *красивый* в этом случае едва ли применимо, сомнительна и категория вкуса. В этом смысле Зинаида Гиппиус говорила: «Вкус бывает у портного». Впрочем, слово *пошлость* применимо и к произведениям искусства, оно универсально, так как выражает идею абсолютного эстетического зла.

⁸ «Молодой эстет, стилист, модернист и критик Герман Енский сидел в своем кабинете, просматривал бабью книгу и злился. Бабья книга была толстенный роман, с любовью, кровью, очами и ночами. „— Я люблю тебя! — страстно шептал художник, обхватывая гибкий стан Лидии...“ „Нас толкает друг к другу какая-то могучая сила, против которой мы не можем бороться!“ „Вся моя жизнь

Здесь можно сделать еще одно замечание. Слова *вульгарный* и *пошлый*, в одном из значений выражающие похожую эстетическую оценку, оба имеют также и значение 'непристойный'. Однако, как кажется, смысловой «мостик» между аналогичными значениями у двух слов разный. *Вульгарность* граничит с непристойностью, просто поскольку груба и телесна. *Пошлость* же не обязательно груба, но компрометирует носителя этого свойства так же сильно, как непристойное поведение.

Сама коллизия борьбы с пошлостью в русской культуре, безусловно, восходит к немецкому романтизму. Сквозной сюжет не только романтизма, но и вообще немецкой литературы нового времени — противостояние поэта и филистера. Эта борьба может разворачиваться и в душе человека, приводя к внутреннему разладу. Особенно отчетливо данная коллизия выражена, пожалуй, у Томаса Манна в новелле «Тонио Крегер». Ее герой позиционирует себя как художника, который выше толпы, но втайне его влечет к незамысловатым, белокурым и голубоглазым. Он борется с бюргерством, но сам получает обвинение в нем же.

Однако в русской культуре эта коллизия попала на благодатную почву — особенно если учесть, что в России была несколько другая социальная структура, чем в Германии. Дело в том, что европейский романтизм возник как явление, имевшее вполне отчетливую социальную составляющую. Первоначальным импульсом романтизма был протест против сентиментализма; см. об этом [Пумпянский 1949]. Последний, в свою очередь, по сути своей был наступлением буржуазной культуры на культуру дворянскую, и шло оно в рамках общего исторического процесса [Берковский 2001]. «Правильные» культурные и нравственные ценности противопоставлялись развратному образу жизни дворян. Романтический же взгляд объявил сентиментальные ценности *филистерскими*. Однако противостоял буржуазному сентиментальному миру уже не дворянин, а одинокий художник: «Одиночество и незащищенность человека духа в прозаическом мире расчета и

была предчувствием этой встречи...“ „Вы смеетесь надо мной?“ „Я так полон вами, что все остальное потеряло для меня всякое значение“. О-о, пошлая! — стоил Герман Енский. — Это художник будет так говорить! „Могучая сила толкает“, и „нельзя бороться“, и всякая прочая гниль. Да ведь это приказчик постеснялся бы сказать, — приказчик из галантерейного магазина, с которым эта дурица, наверное, завела интрижку, чтобы было что описывать. <...> Я люблю, я люблю и говорю о своей любви так искренне и просто, что это не может быть ни пошло, ни некрасиво. Отчего же я так мучаюсь?» (Тэффи. «Бабыя книга»).

пользы — исходная ситуация романтизма. Тик, Фридрих Шлегель, Brentano — ополчались прежде всего на современное филистерство» (А. Карельский. «Эрнст Теодор Амадей Гофман»).

Антибуржуазный романтический протест был не дворянским, а скорее богемным. Само происхождение ключевого для романтиков негативного термина *филистер* свидетельствует об этом более чем красноречиво. В немецком языке слово *Philister* библейского происхождения и в первом значении соответствует русскому *филистимлянин*. В Ветхом Завете это название языческого народа, противников Иеговы, враждовавших с евреями. В XVII в. в Германии в Иене это слово стало употребляться студентами по отношению к не-студентам — поскольку горожане относились к студентам, видимо, не слишком приветливо [Kluge 1995]. По легенде прозвище «филистимляне» утвердилось за бюргерами после иенской драки в 1624 г., когда один из студентов был убит и пастор в надгробной речи сравнил бюргеров с филистимлянами: «Philister über dich» [Черных 1999]. В указанном словаре сообщается, что прилагательное *филистерский* употреблялось в России уже в начале XIX в. (со ссылкой на дневник Н. И. Тургенева 1812 г.). Существительное же известно в России с начала века в форме *филистр*, а вариант *филистер* — с 1860-х гг. В Словаре языка Пушкина зафиксированы, впрочем, и вариант *филистр*, и вариант *филистер*. Ср.:

ФИЛИСТЕР (филистр) (2) У студентов немецких университетов пренебрежительное название обывателя. Дорого бы я дал за свою комнату вечно полную народу, и Бог знает какого народу; за наши латинские песни, студенческие поединки и ссоры с *филистрами!* — РП 417.20. || Ошибочно о студенте (в обращении к А. Н. Вульффу). Вы мне обещали писать из Дерпта и не пишете. Добро. Однако я жду вас, любезный *филистер*, и надеюсь обнять в начале следующего месяца — Пс 261.2.

В этих примерах замечательно все: во-первых, совершенно ясно, что слово знакомо Пушкину лишь понаслышке и, значит, не вошло еще в русский язык. Во-вторых, оно в русском языке пока связано только с Германией и, более того, с немецким студенчеством. Сама ошибка Пушкина показательна — один раз он ошибочно употребляет слово *филистер* в значении 'студент'.

Между тем вот что, например, написано об Э. Т. А. Гофмане в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона:

«Он подводит итоги немецкому романтизму и является самым полным выразителем лучших его стремлений, которым он придал

небывалую до тех пор яркость и определенность. Самое ненавистное для Г. понятие — *филистерство* [курсив здесь и далее мой. — И.Л.]. Это понятие очень широкое, целое мировоззрение; в нем заключается и самодовольная *пошлость*, и умственный застой, и эгоизм, и тщеславие (жизнь на показ, „как люди живут“), и грубый материализм, и все нивелирующий формализм, превращающий человека в машину, и педантизм <...>. Первое условие для того, чтобы освободиться от давящих рамок этой *филистерской пошлости* и сохранить живую душу, — „детски благочестивое поэтическое настроение“; только обладая этим талисманом, можно верить, любить людей и природу и понимать поэзию <...>. Поэзия есть вместе с тем и высшая нравственность; она может исходить только из чистой, любящей души... вместе с тем она есть и высшее счастье. Это счастье доступно не одним только избранным натурам, а всем не *опошленным* людям. <...> Юноша, который „грезит с открытыми глазами“ — истинный богач и счастливец, хотя бы у него не было гроща в кармане, истинный поэт, хотя бы он не написал ни строчки стихов; но горе ему, если он начнет стыдиться своих мечтаний, увлечется *пошлыми* удовольствиями, выгодой и тщеславием. Он устроит свою карьеру, но <...> проживет всю жизнь *филистером*.

Обратим, кстати, внимание на то, сколько раз для разъяснения понятия *филистерства* использованы слова *пошлый*, *пошлость* и т. п.

Гофман формулировал романтический конфликт в терминах противостояния *энтузиастов* и *филистеров*. Этих слов в русском языке первой половины XIX в. не было или практически не было⁹. Но само-то романтическое двоемирие было русской литературой вполне освоено, см. [Манн 2001].

⁹ Позже слово *филистер* в своем широком значении было русским языком успешно освоено; ср. «Что это за заглядыванье в даль? — твердили вы, — что за филистерство — непременно отмеривать себе счастье саженями да пудами? Хватай, лови его на лету, и потом, после двух, трех глотков беги прочь, чтоб не опротивело, и ищи другого! Не давай яблоку свалиться, рви его скорей и завтра рви другое. Не кисни на одном месте, как улитка, и не вешайся на одном сучке. Виснуть на шею друг друга, пока виснется, потом разойтись...» (И. А. Гончаров. «Обрыв»); «И было бы несправедливо к Игорю Северянину, ибо означало бы непонимание его поэзии, не признать, что многое в ней от дурной современности, в которой культура олицетворена в машине, добродетель заменена филистерским приличием, а простота — фешенебельностью» (В. Ходасевич. «Игорь Северянин и футуризм»); «Благомыслящие „левые“ филистеры любят повторять, что в критике Советского Союза нужна крайняя осторожность, чтоб не повредить социалистическому строительству (Л. Троцкий. «Преданная революция: Что такое СССР и куда он идет?»).

Однако при импорте в Россию романтический конфликт поневоле утратил свой социальный пафос, ведь вся культура была тогда дворянской¹⁰, до «разночинского» этапа было еще далеко, и, конечно, протест против буржуазных ценностей не имел под собой почвы. Он приобрел некий метафизический абстрактно-ценностный характер¹¹. Пушкинское употребление слова *чернь*, в частности в сочетании *светская чернь*, — видимо, одна из первых попыток трансляции соответствующего концепта. Вероятным источником этого словопользования является как раз слово *vulgar*, которое, указывая в одном значении на принадлежность простому народу, в другом описывает недостаток вкуса.

Не случайно на протяжении всей последующей истории русской литературы пушкинское слово *чернь* вызывало столько комментариев и толкований. Камнем преткновения было стихотворение 1828 г. «Чернь» («Поэт и толпа»).

Писарев говорил, что Пушкин имел в виду под *чернью* простой народ и проявил тут барский антидемократизм. Плеханов возражал: это «светская чернь», как в «Евгении Онегине» (глава 4, строфа XIX). Советское литературоведение боролось за Пушкина:

Действительно, у Пушкина мы неоднократно встречаем слово «чернь» и в обычном употреблении (в смысле простого народа), но, как правило, без барско-пренебрежительного акцента. В то же время это слово — и уже в явно осудительном смысле — неоднократно употребляется им для обозначения реакционных кругов высшего дворянского общества, сопровождаясь уточняющими эпитетами: помимо уже указанного «светская чернь», «благородная чернь» (в так называемом «Романе в письмах»), «знатная чернь» (в «Борисе Годунове») (Д. Благой. «Творческий путь Пушкина») ¹².

¹⁰ Мы не говорим сейчас о фольклоре, народной драме и т. п. — это совсем другая линия.

¹¹ Тут возможны были разные варианты осмысления: столичность–провинциальность, искренность–фальшь и т. п.

¹² Впрочем, в современном литературоведении вопрос своей актуальности не утратил; ср. «В статье 1835 г. Гоголь объявил Пушкина образцовым „национальным поэтом“; „это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет“. Содержится тут и (характерно романтическая) антиномия, подмеченная Ю. Манном: называя поэта олицетворением русскости, „духа народа“, Гоголь, в манере пушкинских эстетических оппозиций, противопоставляет его враждебной и косной „толпе“; причем это вовсе не пресловутая светская чернь, а все тот же народ — „масса публики, представляющая в лице своем нацию“. Гоголь, однако, пока снимает коллизию между поэзией и морализующим утилитаризмом, которого в пушкинском стихотворении домогается у поэта „бессмысленный народ“, доказывая, что простая и воз-

То же стихотворение и смысл слова *чернь* в свое время подробно комментировал Владимир Соловьев. Замечательно, что основное метаслово, которое он использует для толкования, — это слово *филистер*:

Людская толпа не довольствуется тем, что поэт в свои будни сливается душою с ее ничтожеством, — она посягает и на праздник его вдохновения, идет за ним в храм, рассаживается кругом алтаря, требуя, чтобы он и здесь своими вдохновенными песнями служил только ей. <...> ясно, что это борьба за права поэтического вдохновения, за его свободу, независимость от внешних, посторонних целей, за его непринужденность и непреднамеренность, — борьба против кого? — ясно, что против тех, кто не понимает значения поэзии, не ценит ее собственного, независимого содержания. Но Пушкин еще поясняет это пятью эпитетами, которыми он снабжает противников поэта: они хладные и надменные, непосвященные, беесмысленные, тупые. Ну, разве допустимо, чтобы все эпитеты, или хотя бы один из них, были употреблены Пушкиным для презрительной характеристики народа, или черни в собственном смысле? Что могло бы значить такое сочетание слов: «хладные земледельцы», «надменные водовозы», «непосвященные извозчики», «бесмысленные половые», «тупые сапожники или плотники»? Между тем, назло очевидности, не позволяющей принимать в буквальном смысле слова «чернь» и «народ», Пушкина до сих пор одни восхваляют, а другие порицают за его аристократизм по отношению к народу! А с другой стороны, его вражду к этой «черни» пытаются истолковать наоборот, в смысле антиаристократическом, разумея под «чернью» — «светский круг» общества, будто бы преследовавший Пушкина. <...> враждебная по эту толпа вовсе не имеет, да и не может иметь, сословных или вообще социальных признаков. Это есть не общественная, а умственная и нравственная чернь, — люди формально образованные и потому могущие вкривь и вкось судить о поэзии, но по внутренним причинам

вышенная поэтичность позднего пушкинского слога как раз тождественна истинному духу народа, запечатленному в застенчивой неприязательности, неброскости его психологического облика и самой русской природы. Но „толпа“ — очевидно, еще не постигая самое себя — вместо того продолжает требовать от поэта прежних экзотически-бравурных красот (а не „пользы“, как было у Пушкина) и разочаровывается, не найдя их (эту мысль о перепаде между эволюцией зрелого поэта и отсталостью „публики“ повторит в 1841 году, уже со ссылкой на самого Пушкина, и Шевырев). Получается, что „толпа“ как современная данность, как наличное состояние „народа“ противостоит его же вечной субстанции или грядущему развитию („через двести лет“), предугаданно в Пушкине» (М. Вайскопф. «„Зачем так звучно он поет?“ Гоголь и Белинский в борьбе с Пушкиным»).

неспособные ценить ее истинного значения, требующие от нее рабской службы практическим целям. <...> не в силу общественного положения, а в силу того внутреннего личного свойства, которое немцы окрестили *филистерством*, а римляне обозначили: *profanum vulgus*. Ведь этот *profanum vulgus* имеет мало общего с плебейством, и ему противопологаются никак не патриции. А кто же? Справимся с Горацием:

Odi profanum vulgus et arceo.
Favete linguis: carmina non prius
Audita, musarum sacerdos,
Virginibus puerisque canto.

Непосвященной черни противопологаются... девы и мальчики, то есть, на современном языке, самодовольным и непроницаемым *филистерам* противопологаются юные, внутренне девственные души (хотя бы и в старческих телах) <...>

А мы слушаем тебя.

Последний стих, даже по форме выражения, есть явная ирония и насмешка: ты, мол, поговори, а мы тебя слушаем. <...> это, переданное Пушкиным, циничное зубоскальство беспредельно самодовольных *филистеров*, так же беспечных насчет нравственности, — как и насчет поэзии» (В. Соловьев. «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина»).

Вячеслав Иванов написал в 1904 г. специальную статью «Поэт и чернь». Его трактовка совершенно иная. Он стремится к синтезу поэта и черни через миф как душу народа:

Пушкинский Иамб впервые выразил всю трагику разрыва между художником и народом: явление новое и неслыханное, потому что в борьбу вступили рапсод и толпа, протагонист дифирамба и хор — элементы невысказанные в разделении. <...> Истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве.

О. Э. Мандельштам в эссе «О собеседнике» увидел в черни просто рядового «потребителя» поэзии. Впрочем, он не обходится при характеристике *черни* без слова *пошлость*:

Сору Пушкина с чернью можно рассматривать как проявление того антагонизма между поэтом и конкретным слушателем, который я пытаюсь отметить. С удивительным беспристрастием Пушкин предоставляет черни оправдываться. Оказывается, чернь не так уж дика и непросвещенна. Чем же провинилась эта очень деликатная и проник-

нутая лучшими намерениями «чернь» перед поэтом? Когда чернь оправдывается, с языка ее слетает одно неосторожное выражение: оно-то переполняет чашу терпения поэта и распяляет его ненависть:

А мы послушаем тебя.

вот это бестактное выражение. Тупая *пошлость* этих, казалось бы, безобидных слов очевидна. Недаром поэт именно здесь перебивает чернь... <...> Конкретные люди, «обыватели поэзии», составляющие «чернь», позволяют «давать им смелые уроки» и вообще готовы выслушать что угодно, лишь бы на посылке поэта был обозначен точный адрес.

Параллельно нужный смысл все более отчетливо начинает приписываться слову *пошлый*. И, как и слово *чернь*, оно становится семантически чрезвычайно емким, приложимым к самым разным жизненным ситуациям и явлениям¹³.

Итак, видимо, мы имеем дело с важным, во всяком случае для России, механизмом трансляции культурных смыслов. Заимствуется некоторый западноевропейский концепт, имеющий вполне определенное историческое наполнение. Однако, поскольку историческая ситуация в России совершенно не соответствует этому наполнению, оно выхолащивается и заменяется совокупностью весьма абстрактных и субъективных смыслов.

В. Набоков в эссе «Пошляки и пошлость» писал: «Возможно, само слово пошлость так удачно найдено русскими оттого, что в России когда-то существовал культ простоты и хорошего вкуса». Можно высказать альтернативное предположение — слово было удачно найдено русскими потому, что конструкция романтического двоemiрия была имплантирована в русскую культуру задолго до того, как в России сложилась общественная ситуация, хотя бы отдаленно напоминавшая ту, которая обусловила возникновение этой конструкции в западноевропейской культуре. В результате возникло слово, перегруженное смыслами и, как говорил сам Набоков, «очаровательным образом неподвластное времени». И разумеется, слова других языков, которые несут с собой более конкретные исторические ассоциации, оказываются непригодными для перевода такого слова, даже если когда-то они послужили его прототипами.

Эта ситуация, судя по всему, не уникальна. Например, термин *народность* явился результатом перевода соответствующих евро-

¹³ Отчасти семантическая эволюция слова *пошлый* прослежена у В. В. Виноградова см. [Виноградов 1994: 531–533], но она нуждается в более подробном изучении.

пейских терминов, однако, будучи изъят из органичного для последних контекста, наполнялся в России весьма отвлеченным, разным в разное время, иногда почти мистическим содержанием. Показательно, как обошелся с ним автор знаменитой триады *православие–самодержавие–народность* С. С. Уваров.

Шлегелевское понимание нации как основы идеальной империи было неприемлемо для Уварова не только из-за национальных и конфессиональных проблем. Категория народности в ее романтическом изводе не могла быть применена и к собственно великоросской части населения.

Социальная и культурная грань, разделявшая высшее и низшее сословие, была в России первой половины XIX в. непреодолимой. <...> С языком дело обстояло не более благополучно — достаточно сказать, что сам документ, утверждавший народность в качестве краеугольного камня российской государственности, был написан по-французски. Что до происхождения, то подавляющая часть древнего русского дворянства возводила свои генеалогии к германским, литовским или татарским родам. <...> Почти повсеместно идеи национального единства были направлены на подрыв сословных перегородок, нарушающих целостность народного организма. <...>

Не имея возможности основать свое понимание народности на объективных факторах, Уваров решительно смещает центр тяжести на субъективные. Его аргументация полностью лежит в сфере исторических эмоций и национальной психологии. <...> Тем самым в основе народности оказываются убеждения. Проще говоря, русский человек — это тот, кто верит в свою церковь и своего государя [Зорин 2001: 364–366].

Ничего удивительного, что изначально столь умозрительная и мутная категория в дальнейшем использовалась всеми желающими так, как это им было удобно.

Социальное наполнение появилось у слова *пошлость* уже в другую эпоху: главным борцом с нею был, как известно, Чехов¹⁴. Его борьба носила отчетливо антибуржуазный характер. Герои «Вишневого сада» гибнут: они не в силах спасти имение, отдав часть его под дачи, потому что *дачи и дачники — это пошло*. Не зря стандартная тема школьного сочинения звучала всегда не «Обличение пошлости у Чехова», а «Обличение пошлости и мещанства у Чехова». Чеховская борьба с *пошлостью* разворачивается по романтическому сценарию — против повседневности,

¹⁴ А затем, в более гротескной форме — Горький.

против стремления к материальному благополучию — против *мещанства*.

Слово *мещанин* имеет ту же внутреннюю форму, что и немецкое *Bürger* (старое значение слова *место* — 'город'; оно сохранилось в польском, ср. также *местечко*), и ту же структуру многозначности. Надо, впрочем, отметить, что часто цитируемая фраза Пушкина «Я, слава Богу, мещанин», не имеет к делу отношения. Он не восклицал, подобно героям Горького: «Да, я мещанин, я хочу сытно есть!» и не протестовал против сословных привилегий. Напротив, речь в стихотворении «Моя родословная» идет о недостаточной родовитости находящихся у власти выскочек-дворян («Не торговал мой дед блинами, / Не ваксил царских сапогов, / Не пел на клиросе с дьячками...»). Это если и антидворянский протест, то протест скорее с «боярской» стороны.

Таким образом, сложился невероятно сложный и изысканный фрагмент русской языковой эстетики. Вообще надо сказать, что эстетическая составляющая характерна для многих русских слов. Это пока мало изучено, ср., впрочем, статью Анны А. Зализняк и А. Д. Шмелева в настоящем сборнике. В качестве примера постепенной эстетизации можно привести историю слова *надрыв* (см. [Левонтина 1997]). Слово это в своем психологическом значении возникло у позднего Достоевского, и в нем воплотился разночинский культ искренности. Потом у этого слова появилось эстетическое измерение, когда весь соответствующий пласт культуры перестал быть элитарным и стал низовым. *Достоевщина* — это когда поведение в духе героев Достоевского перестает быть чем-то экстремальным. Тогда и *надрыв* приобретает отрицательную эстетическую оценку. Довлатов объясняет, почему не любит Леонида Андреева: «Он пышный и с надрывом». Возвращаясь к удивительному слову *пошлость*, обратим еще раз внимание на то, что *пошлым* можно назвать надрыв Леонида Андреева, но вряд ли — надрыв героев Достоевского. Это, впрочем, дело вкуса.

ЛИТЕРАТУРА

- Берковский 2001 — Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. М., 2001.
Благой 1967 — Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967.
Бойм 2002 — Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М., 2002.
Вежбицка 2002 — Вежбицка А. Русские культурные скритпы и их отражение в языке // Русский язык в научном освещении. 2002. №2 (4).

- Виноградов 1994 — *Виноградов В. В.* История слов. М., 1994.
- Зорин 2001 — *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX в. М., 2001.
- Левонтина 1997 — *Левонтина И. Б.* «Достоевский надрыв» // Wiener Schlawistischer Almanach. 1997. S. 192–202. Sbd. 40.
- Манн 2001 — *Манн Ю. В.* Русская литература XIX в.: Эпоха романтизма. М., 2001.
- Пумпянский 1949 — *Пумпянский Л. В.* Сентиментализм // История русской литературы. М.; Л., 1949. Т. 4. Ч. 2.
- Фролова 2003 — *Фролова О. Е.* Вульгарный или пошлый // Русский язык в научном освещении. 2003. № 1 (5).
- Черных 1999 — *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1999.
- Шкловский 1925 — *Шкловский В. Б.* Искусство, как прием // Теория прозы. М.; Л., 1925.
- Kluge 1995 — *Kluge F.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin; New York, 1995.

Н. Г. Мед

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА В ИСПАНСКОЙ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ

Эстетическая оценка, наряду с интеллектуальной и этической, является наиболее частотной в испанской разговорной речи, поскольку в ценностной картине мира концепты красоты и уродства, ума и глупости, нравственности и безнравственности представляют собой основные критерии квалификации человека, его внешних и внутренних качеств.

Анализ исследованного материала показал, что эстетические смыслы формируются самыми разнообразными языковыми средствами, отражающими общие тенденции разговорной речи практически на всех уровнях [Мед 1995: 26–31]. На словообразовательном уровне оценочные суффиксы создают номинации, передающие малейшие оттенки оценочных смыслов (*guapazo* 'красавец', *guaperas* 'пижон', 'красавец', *feúcho* 'страшненький', *ferro* 'страшилище'); словосложение также дает чрезвычайно экспрессивные оценочные композиты (*vacaburra* букв. 'корова-ослица' — толстая вульгарная женщина; *caracaballo* букв. 'лицо-лошадь' — уродливый человек с огромными зубами и большой головой). На морфосинтаксическом уровне эстетическая оценка, помимо собственно оценочных прилагательных (*feo*, *guapo*) и их экспрессивных синонимов, образуется посредством либо импликационного способа (различные компрессивные структуры типа: *¡Es de una belleza!* «До чего же она красива!», *¡Estás que deslumbras!* «От твоей красоты можно ослепнуть!» и т. д.), либо экспликационного способа, где задействованы избыточные элементы: *¡Estás pero que muy guapa!* «Как же ты хороша!», *¡Es de bonita!* «Она просто очаровательна!» и т. д.

Лексическая транспозиция является наиболее характерным способом формирования эстетического значения. Так, по нашим наблюдениям, для выражения положительной эстетической оценки широко используются прилагательные, имеющие в своем инвариантном значении отрицательную сему. Эффект сочетаемости несовместимых десигнатов служит для усиления экспрессии высказывания (*ojos matadores* букв. 'убийственные глаза' — красивые глаза; *cuerpo salvaje* букв. 'дикое тело' — прекрасная фигура, *tía bestial* букв. 'зверская тетка' — роскошная женщина) и т. д.

Остановимся более подробно на экспрессивно-оценочной метафоре и оценочных фразеологизмах испанской разговорной речи, поскольку и метафоры, и фразеологизмы, больше чем какие-либо другие средства языка, дают нам возможность увидеть национально-культурную специфику языка, отраженную в особом семантическом функционировании языковых единиц.

Материалом нашего исследования послужили словари современной испанской разговорной речи [Buitrago Jiménez 1997; Dios Luque, Pamies, Manjón 2000; Sanmartín Saez 1998; Simeonova 2001], записи разговорной речи, сделанные группой испанских ученых под руководством А. Брис Гомеса [Briz Cómez 1995], тексты художественных произведений и собственные наблюдения над живой испанской разговорной речью во время командировок в Испанию.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу языковых фактов, следует остановиться на ряде теоретических вопросов, связанных с формированием эстетического значения. Человек как «венец творения» находится в центре мироздания, и ему свойственно оценивать себя и себе подобных и окружающий его мир с различных аксиологических позиций. Таким образом, в основе факта оценивания — принцип антропометричности, т. е. соизмерения сущностей «в соответствии с собственно человеческим масштабом знаний и представлений, а вместе с тем — и с системой национально-культурных ценностей и стереотипов» [Телия 1988: 40]. Национально-культурные ценности и стереотипы, естественно, меняются со временем и в разных культурах (сравним идеал красоты женщины эпохи Возрождения и современные каноны), однако неизблемыми остаются сами понятия меры и нормы, формирующие эти представления. Гегель писал, что «мера есть простое соотношение определенного количества с собой, его собственная определенность в самом себе; таким образом определенное количество качественно» [Гегель 1937: 387]. Иными словами, нарушение меры приводит к сдвигу в качестве, положительному или отрицательному. Мера является показателем нормы. Все чрезмерное не нормативно. Е. М. Вольф отмечала, что все оценочные смыслы ориентированы на норму, которая «предполагает равновесие признаков, находящихся на шкале, и соотносится со стереотипными представлениями о среднем количестве признака, которым должен обладать данный объект» [Вольф 1988: 55]. Действительно, усредненная, не выходящая за рамки нормы внешность не интересна и не нуждается в специальных обозначениях. Подлежат обозначению лишь наиболее яркие отклонения от нор-

мы: красота или уродство. Это подтверждают и наши наблюдения за испанской разговорной речью. Как отмечает Н. Д. Арутюнова, «норма имеет слабый выход в лексику» [Арутюнова 1988: 234].

Рассмотрим, как регулирует эстетическая норма оценочные значения в семантическом поле красоты. Причем речь пойдет не о сублимированной (небесной) красоте, а о красоте земной, обыденной, которой свойственны различные коннотации [Арутюнова 2002: 487]. Оценка, отсылающая к сублимированной красоте, мало употребительна в разговорной речи, ориентированной на повседневность. Анализ языкового материала позволил нам выделить несколько видов регулярных метафорических переносов:

1. Продукт питания → человек (*bombón* 'конфета', *caramelo* 'карамелька', *yogur* 'йогурт', *bollicao* 'пончик'). Метафоры *bombón*, *caramelo* характеризуют как женскую, так и мужскую красоту: Si has visto a Isabel, sabrás que su físico es el que la imagenería atribuye a los arcángeles. Aunque es posible que haya perdido, porque no la he vuelto a ver desde entonces. En aquellos tiempos, al menos, era un *bombón* «Если ты видел Исабель, то, наверное, знаешь, что она красива, как святые на картинах. Хотя она уже, наверное, не такая, как раньше, потому что я ее не видел с тех пор. По крайней мере тогда она была как конфетка» (Cripta: 111); Regresó a su mesa donde la esperaba Flavio Fabiolo. También estaba *bombón* «Она вернулась к своему столу, где ее ждал Флавио Фабиоло. Он тоже был красавец» (Chulas: 214). В отношении метафор *bollicao*, *yogur* следует отметить их отнесенность исключительно к женской красоте. Так характеризуют красивых молодых женщин: La dependienta de esta camisería es un *yogur* «Продавщица в отделе рубашек просто красотка» [Simeonova 2001].

Как можно убедиться, основанием эстетической оценки в данном разряде метафорической лексики является вкусовая оценка [Писанова 1997]. Красота ассоциируется с приятными вкусовыми ощущениями.

2. Предмет искусства → человек (*monumento* 'памятник', *medalla* 'медаль'). По нашему мнению, эстетическая оценка основана на ассоциациях, которые может вызвать произведение искусства: оно красиво и мы им любуемся. Словари испанской разговорной речи соотносят метафору *monumento* с необыкновенной женской красотой: ¡Qué señoras, tú, qué monumentos! «Какие женщины, какие красавицы!» (Voces: 47). В нашем материале лексема *medalla* характеризует мужскую красоту:

Como guapo, era muy guapo, que una cosa no quita a la otra, una *medalla* «Он был настоящий красавец, этого не отнять, просто загляденье» (Mario: 98).

3. Военные реалии → человек (*cañón* 'пушка, гаубица'): *Cantábamos a la mujer adscrita a profesiones nuevas, a las muchachas taquimecas, admiración de los chicos cañón* «Мы воспевали женщин, осваивающих новые профессии, стенографисток, предмет восхищения красивых парней» (Chulas: 332); ...*toda mi atención quedó focalizada completamente centrada en la silueta de la dependienta que estaba cañón* «...мое внимание было сосредоточено на продавщице, она была сногшибательна» (Ibid.: 69). Думается, что в данном случае метафорический перенос осуществляется на основе ассоциаций с действием пушки: выстрел из пушки производит шум, вызывает эмоциональное потрясение.
4. Абстрактное понятие → человек (*divinidad* 'божественность', *maravilla* 'чудо', *preciosidad* 'ценность'). Лексические единицы в этой группе метафоризируются на основе положительного признака, заключенного в их семантике и стимулирующего эмоциональную оценку: *Volvió a echarse en brazos de Carvalho y él la apartó suavemente, la mantuvo a distancia, la contempló morosa, hondamente. Es una preciosidad, pensó...* «Она снова бросилась в объятия Карвальо, он мягко отстранил ее и рассматривал на расстоянии, внимательно и не спеша. Она красавица, подумал он...» (Balneario: 115).

Нами также зафиксирован ряд фразеологизмов положительной эстетической оценки, полученной путем метафоризации их компонентов. Здесь доминирует эстетическая оценка, основанная на вкусовой: *estar como un queso* букв. 'быть как сыр', *estar de toma ran y moja* букв. 'подбирать хлебом', *estar para chuparse los dedos, para comérşelo, de rechupete* 'пальчики оближешь'. Все эти оценки могут характеризовать как мужчину, так и женщину. Эстетический концепт красоты построен на сходстве с ситуацией, когда остатки вкусной еды подбирают хлебом, облизывают пальцы, сравнивают эстетические чувства с удовольствием от вкуса сыра: *Marta se ha echado un novio guapísimo... Está el tío de toma ran y moja* «Марта поддѣпила себе красивого парня... Он невероятный красавец» [Buitrago Jiménez 1997]; *Es una yanqui y se llama Joli. ¿A que está como un queso? — ¿Estoy como qué? — pregunta ella con acento guiri muy marcado. — Que estás muy buena, muy guara — dice Manolo.* «Она американка и ее зовут Джули. Правда, она объедение? — Кто я? — спросила она с ярко выраженным ак-

центом. — Ты очень симпатична, очень красива — сказал Маноло» (Cronen: 114).

Также следует отметить группу фразеологизмов, которые можно объединить общим признаком значений: 'быть таким(ой) красивым(ой), сексуальным(ой), что это может испугать, довести до инфаркта, привести к смертельному исходу': *estar de miedo / de pánico / de espanto / de infarto / de muerte*: Fíjate en aquel camarero: *está de infarto*. ¿Nos lo repartimos? «Посмотри на того официанта: красив так, что упасть и не встать. Составим ему компанию?» (Garras: 602).

Красота может ассоциироваться с мощной силой поезда, грузовика, она может даже остановить поезд (*estar como un tren / un camión / para parar un tren*: La mujer que ahora tenía frente a mí en toda la plenitud de su hermosura, que era *para parar un tren* «Женщина, которая сейчас стояла передо мной, была в расцвете красоты и могла остановить поезд на ходу» (Cripta: 75); — Ya se lo he dicho. Me gustan mayores. — ¿Tanto? — Y más. Fíjese en Rafael Alberti. *Está como un tren*. Y Picasso. ¡Menudo polvo tenía el tío! «— Я Вам уже говорила. Мне нравятся мужчины в возрасте. — В возрасте? — И еще старше. Посмотрите на Рафаэля Альберти. Какой роскошный мужчина. А Пикассо. Настоящий мужик!» (Garras: 386).

Фразеологизм *estar como Dios* (букв. 'быть как Бог') в испанской разговорной речи утрачивает религиозную возвышенность и может характеризовать внешнюю привлекательность: ¿A por quién va Usted? ¿A por la hija o a por la madre? — ¿Usted qué me aconseja? — La madre. *Está como Dios*. ¡Tiene un culo! Te ahorras el colchón «А Вам кто больше нравится? Мать или дочь? — А Вы кого мне посоветуете? — Мать. Она божественна. Какой у нее зад! Можно сэкономить на матрасе» (Manager: 142).

Остановимся также на фразеологизме *ser de bandera* (букв. 'быть со знаменем'). Мотивировка данного фразеологизма представляется неясной, хотя Х. Санмартин Саес в соответствующей словарной статье пытается объяснить его значение, исходя из положительных ассоциаций, которые вызывает знамя как символ государства. В основном характеризует женскую красоту, хотя есть примеры отнесенности к мужчине: Nunca encontrará un hombre como él. Es un hombre de bandera «Она никогда не встретит такого мужчину. Он потрясающий красавец» [Sanmartín 2001].

Отрицательная эстетическая оценка представлена в лексике и во фразеологии еще более разнообразно, чем положительная эстетическая оценка. Большое количество отрицательных оценочных наименований свидетельствует о том, что в испанском менталитете

эстетические идеалы играют чрезвычайно важную роль. Рассмотрим общую отрицательную оценку, поскольку рамки данной статьи не позволяют нам остановиться на частных оценочных значениях, связанных с параметрическими и возрастными характеристиками человека, вызывающими негативную реакцию.

Среди экспрессивно-оценочных метафор можно выделить следующие группы:

1. Человеческий зародыш, плод → человек (*engendro* 'зародыш', *feto* 'выкидыш', *aborto* 'выкидыш'). Основанием отрицательного эстетического значения является эмоциональная оценка, поскольку сходство с выкидышем, зародышем может вызвать у человека чувство брезгливости, отвращения: *Jaime vive con un feto y cree que es una diosa* «Хайме живет с уродиной и думает, что она богиня» [Simeonova 2001].
2. Животное → человек (*cacatúa* 'какаду', *loro* 'попугай', *gamba* 'креветка', *garrapata* 'паук, клещ', *macaco* 'макака', *escuerzo* 'жаба'). Метафоры *cacatúa*, *loro* характеризуют женщин очень некрасивых и раскрашенных как попугаи, а *gamba* (женщина с уродливым лицом и красивой фигурой) явно связана со вкусовой оценкой, поскольку у креветок голова несъедобна: *Marisa es como una gamba, le quitas la cabeza y está perfecta* «Мариса как креветка. Если не принимать во внимание лицо, то она что надо» [Simeonova 2001]. Конечно, оценочные смыслы в зооморфном разряде лексики не связаны прямыми аналогиями с животными. Н. Д. Арутюнова писала: «Из метафорического имени могут быть извлечены только те признаки, которые совместимы с денотатом. Так, если человека назовут лисой, то из этого не вытекает, что у него есть хвост. Из этого лишь следует, что он умеет замести за собой следы, хотя и не пользуется для этого хвостом» [Арутюнова 1979: 160].
3. Продукт питания → человек (*bodrio* 'бурда, баланда', *callo* 'похлебка из сычуга'). Думается, что метафоризация происходит на основании сенсорно-вкусовых ассоциаций. Подобная пища не только неприятна по вкусу, но и непривлекательна по внешнему виду: *¡Quién había de creer que una mujer tan guapa sea hoy un callo!* «Кто бы мог подумать, что такая красавица стала уродиной!» [Dios Luque, Pamies, Manjór 2000].
4. Чучело для отпугивания птиц → человек (*espantapájaros*, *estropajo*). Нелепый вид огородного пугала создает возможности для метафорического переноса в сферу уродства человека.

- б. Растение → человек (*alcaparra* 'каперсовый куст', *cardo* 'чертополох'). ¡Eugenia es un cardo de tía! «Эухения — настоящая уродина!» [Simeonova 2001]. Здесь отрицательная эстетическая оценка основана на ассоциациях с неказистостью и бесполезностью этого растения.

Среди фразеологизмов отрицательной эстетической оценки нами было зафиксировано большое количество компаративных фразеологизмов — образных сравнений, где в качестве эталона сравнения отбираются гиперболизированные, даже абсурдные признаки того или иного предмета, явления. Эту особенность испанского мировидения отмечали, в частности, В. Бейнхауэр и Э. Айала [Weinhauer 1973; Ayala 1993]. Сравнения конструируются преимущественно по схеме *más... que* (больше, чем...), которые создают сильную интенсификацию. Исходя из анализа исследованного материала, мы выделили следующие группы компаративных фразеологизмов:

1. Эталон сравнения — зооморфизм: *más feo que un oso* (страшнее, чем медведь) / *un piojo* (вошь) / *el sobaco de un mono* (подмышка обезьяны) / *el culo de un mono* (зад обезьяны) / *el aborto de un mejillón* / *de una iguana* (выкидыш мидии, игуаны). Основанием отрицательной эстетической оценки служат эмоциональная и сенсорная оценки, отражающие негативное восприятие внешнего вида этих животных.
2. Эталон сравнения — реальные или вымышленные персонажи, отличающиеся необыкновенным уродством: *ser más feo / que el tío Molino, que le dieron el óleo en la nuca porque de feo no se lo pudieron dar en la cara* (букв. 'быть страшнее, чем Молино, которому помазали мирром затылок, так как из-за его уродства не смогли помазать ему лицо') / *que Picio a quién le dieron la extremaunción con caña por no acercarse a él* ('страшнее, чем Писио, которого соборовали палкой, чтобы не приближаться к нему') и т. д. Данные сравнения в разговорной речи существуют в компрессивной форме и применяются как по отношению к мужчине, так и к женщине.
3. Эталон сравнения — аморальный поступок: *más feo(-a) que / un pecado* ('страшнее, чем грех') / *escupirle a Cristo* ('страшнее, чем плюнуть в Иисуса Христа') / *pegarle a un padre con un calcetín sudado (mojado) en un día de fiesta* ('страшнее, чем ударить отца потным (мокрым) носком в праздничный день'). Здесь основанием эстетической оценки служит этическая оценка — нару-

шение моральных норм, связанных с грехом, надругательством над религиозными чувствами и неуважением к родителям.

Анализ материала испанской разговорной речи позволил нам сделать следующие выводы:

1. По признаку красоты и уродства можно охарактеризовать и мужчину, и женщину. Однако, по нашим наблюдениям, преобладает оценка женской внешности, особенно в области отрицательной. Это подтверждается данными, приведенными в книге «Женская грамматика» А. Лопес Гарсиа и Р. Морант [López García, Morant 1995: 151]. Мужская красота не имеет важного значения в обществе: *el hombre como el oso cuanto más feo más hermoso* (букв. 'мужчина как медведь, чем уродливее, тем привлекательнее'), в отличие от женщин, которым эстетическая норма запрещает быть старыми и уродливыми: *llámala puta, aunque no lo sea, pero no vieja ni fea* (букв. 'назови ее шлюхой, даже если это не так, но только не называй старухой и некрасивой').
2. Метафоры эстетической оценки в основном являются ассоциативными и эксплицитно не связаны с исходным значением. В. Г. Гак писал, что «при метафоризации не следует обязательно иметь общих схем, свойственных словарным определениям двух слов. Здесь речь идет скорее об общих ассоциациях, зачастую трудно определимых, ибо метафора зарождается на базе расплывчатых понятий, которыми оперирует человеческое познание» [Гак 1988: 15]. Признаки, которые формируют метафоры эстетической оценки, зачастую не входят в смысловую характеристику исходного понятия, и, следовательно, модус фиктивности расширяет рамки сопоставимого.
3. Эстетическая оценка создается на базе других оценок: сенсорно-вкусовых, эмоциональных и этических, формируя таким образом особую концептуализацию прекрасного и безобразного в национальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова 1979 — Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М., 1979.
- Арутюнова 1988 — Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988.
- Арутюнова 2002 — Арутюнова Н.Д. Мужчины и женщины: конкурс красоты // Wiener Slawistischer Almanach. 2002. Sbd. 55.

- Вольф 1988 — *Вольф Е. М.* Метафора и оценка // *Метафора в языке и тексте* / Отв. ред. В. Н. Телия. М., 1988.
- Гик 1988 — *Гик В. Г.* Метафора: универсальное и специфическое // *Метафора в языке и тексте* / Отв. ред. В. Н. Телия. М., 1988.
- Гегель 1937 — *Гегель*. Наука логики // *Гегель*. Сочинения. М., 1937. Т. 5.
- Мед 1995 — *Мед Н. Г.* Способы формирования оценочного значения в испанской разговорной речи // *В помощь преподавателям иностранных языков: Учебное пособие* / Отв. ред. Н. М. Фирсова. М., 1995.
- Писанова 1997 — *Писанова Т. В.* Национально-культурные аспекты оценочной семантики. Эстетические и этические оценки. М., 1997.
- Телия 1988 — *Телия В. Н.* Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // *Метафора в языке и тексте* / Отв. ред. В. Н. Телия. М., 1988.
- Ayala 1993 — *Ayala H.* La hipérbole popular: los más y los menos // *Paremia*. Madrid, 1993. № 2.
- Beinhauer 1973 — *Beinhauer W.* El humorismo en el español. Madrid, 1973.
- Briz Gómez 1995 — *Briz Gómez A.* La conversación coloquial (materiales para su estudio) // *Cuadernos de Filología*. Universidad de Valencia, 1995. Anejo XVI.
- Buitrago Jiménez 1997 — *Buitrago Jiménez A.* Dichos y frases hechas. *Diccionarios Espasa*. Madrid, 1997.
- Dios Luque, Pamies, Manjón 2000 — *Dios Luque J., Pamies A., Manjón F. J.* *Diccionario del insulto*. Barcelona, 2000.
- López, Morant 1995 — *López García A., Morant R.* Gramática femenina. Madrid, 1995.
- Sanmartín Saez 2001 — *Sanmartín Saez J.* *Diccionario de argot*. Madrid, 1998.
- Simeonova 2001 — *Simeonova S.* *Vocabulario del español coloquial*. Moscú, 2001.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Balneario — *Vázquez Montalbán M.* El balneario. Barcelona, 1998.
- Cripta — *Mendoza E.* El misterio de la cripta embrujada. Barcelona, 1990.
- Cronen — *Angel Mañas J.* Historias del Cronen. Barcelona, 1998.
- Chulas — *Moix T.* Chulas y famosas. Barcelona, 2001.
- Garras — *Moix T.* Garras de astracán. Barcelona, 1995.
- Manager — *Vázquez Montalbán M.* La soledad del manager. México, 1987.
- Mario — *Delibes M.* Cinco horas con Mario. Moscú, 1978.
- Voces — *Zamora Vicente A.* Voces sin rostro. Madrid, 1989.

Р. РАТМАЙР

ТЕКСТОВОЕ ПРОСТРАНСТВО УПАКОВКИ ПИЩЕВЫХ ПРОДУКТОВ: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ*

1. Введение

В повседневной жизни каждый день мы не один десяток раз рассматриваем или трогаем упаковки пищевых и других продуктов. Считается, что *homo oeconomicus* ежедневно встречается с 300 названиями продуктов (ср. [Platen 1997: 1]), значительная часть которых находится на упаковках. Бывают упаковки красивые и менее красивые, но мы, как правило, на это особого внимания не обращаем, а думаем больше о том, как нам легче избавиться от тары. Тем не менее целая промышленность занята созданием упаковок. Еще в 1933 г. в Америке началось беспрецедентное переоформление упаковок всех пищевых продуктов, вызванное новыми постановлениями, касающимися как содержания, так и дизайна этикеток (ср. [Хайн 1997: 179 и сл.]). В России сопроводительные тексты на упаковках, как и весь дизайн упаковок, в последние годы претерпели существенные изменения. Решающую роль в этом сыграли чисто внешние — политические и экономические причины: возникновение рыночных отношений, изменение форм собственности (появление разного рода частных предприятий, акционерных обществ), конкурентная борьба между товаропроизводителями и т. п. О том, как в новых условиях следует оформлять упаковки, говорится не только в новых законах и постановлениях (например, ГОСТ 51074-97 «Продукты пищевые. Информация для потребителя. Общие требования»¹), но и в учебниках (например, [Федько 1998]).

В условиях редиистрибутивной экономики советского периода потребителю отводилась пассивная роль «получателя» того, что «распределялось»². Сегодняшний потребитель, оказавшийся пе-

3

* Работа выполнена при поддержке гранта № 00688 INTASa.

¹ Принят и введен в действие постановлением Госстандарта РФ от 17.07.1997 г. № 255 (дата введения 1.01.1988 г.).

² То, что «доставание» товаров тем не менее, как правило, было связано с большими усилиями, этим замечанием не отрицается.

ред проблемой выбора, должен постоянно, независимо от того, хочет он этим заниматься или нет, принимать решение о том, что купить. Ср. показательные микродиалоги, когда покупатель перекладывает эти заботы на плечи продавца: *Три сырка в шоколаде. — Какие вам? — Да на ваше усмотрение. — Я вам разных дам. — Хорошо; — Что еще? Черника и еще что? — Ну любой [Йогурт] какой-нибудь.* (Примеры собраны М. В. Китайгородской и Н. Н. Розановой в 2001–2002 гг.)

Статья посвящена анализу сопроводительных текстов на упаковках пищевых продуктов. Сама упаковка рассматривается как многокодовый, полифункциональный и многожанровый текст. В соответствии с темой конференции она исследуется с эстетической точки зрения. Цель статьи — показать, каким образом всеохватывающая тенденция к эстетизации разных сфер жизни проявляется в упаковке пищевых продуктов как в невербальном, так и в вербальном плане.

В качестве эмпирической базы данного исследования использованы упаковки пищевых продуктов, собранные в Москве и Омске в 2001–2002 гг.³ В первую очередь рассматриваются тексты на упаковках следующих продуктов питания: молоко, йогурт, хлебные изделия (продукты повседневного потребления), соки, конфеты, пиво (менее потребляемые продукты) и некоторые другие. Корпус текстов на упаковках в настоящее время содержит 200 собранных в Омске⁴ и более 200 собранных в Москве упаковок.

Исходные концепты, принимаемые в работе, — «эстетика», «эстетизация», «эстетический», «эстетичный» — имеют комплексный характер и охватывают целую «семью» близкородственных понятий (по-немецки: *Familienähnlichkeit*, см. [Welsch 1993: 26–29])⁵. Эстетика обращена к чувствам. Чувства, с одной стороны, позволяют воспринимать окружающий мир (воспринимать цвета, звуки, вкусы, запахи), с другой стороны, они влияют на наши ощущения (от удовольствия до неудовольствия)⁶. Не погружаясь в

³ Сердечно благодарю М. В. Китайгородскую, Н. Н. Розанову и О. С. Иссерн за предоставленный материал и многочисленные ценные указания.

⁴ Омский корпус (база данных Excell) содержит 18 сортов конфет, 31 сорт пива, 73 шоколада, 21 йогурта, 44 сока, 13 сухариков, тортов и пирогов. Собранные в Москве упаковки более разнообразны. Они были введены в базу данных (File Maker) в Вене.

⁵ Здесь и дальше все переводы с немецкого или английского — мои (Р. Р.).

⁶ Восприятие старается освободиться от субъективных ощущений и воспринимать *синее, высокое, гладкое* как таковые (степень чистого восприятия), а не как

рассмотрение философских и психологических аспектов (имея в виду конкретные задачи данной работы), будем опираться на толкование этих слов в словаре. Согласно [МАС 4] слово *эстетика* имеет три значения: 'философское учение об искусстве', 'система чьих-либо взглядов на искусство' и 'красота, художественность чего-либо', *эстетический* толкуется как 'прил. к *эстетика* (в 1-м знач.)' и 'связанный с созданием, воспроизведением и восприятием прекрасного в искусстве и в жизни', *эстетичный* имеет тоже два значения: 'красивый, изящный' и 'проникнутый эстетизмом', а *эстетизация* — 'придание чему-л. красивой внешней формы, эстетическая идеализация чего-л.' Как показывает анализ толкований, значение вышеназванных слов в контексте упаковки сводится к понятиям *красота, художественность, красивый, изящный* и, таким образом, подчеркивается субъективность всякой эстетической оценки⁷.

2. Полифункциональность, многокодовость и многожанровость новых упаковок

В доперестроечные времена важен был сам продукт, а не упаковка. Об особой «нерыночной» эстетике 20-х гг. Деготь [2001: 263] говорит следующее: «Дело в том, что социалистический предмет, с точки зрения советской эстетики того времени (которую разделял и даже во многом определил Родченко), противопоставлял западной лживой фильтрующей призывности вовсе не аскезу, но призывность честную. Советская государственная (а не частная НЭПовская) реклама, которой занимался круг Лефа и в том числе Родченко, прямо и несколько наивно зовет: „Покупай“». Зрительное и тактильное обаяние грубых бумаг и вообще оформление упаковок того времени тоже имели свой шарм (см. Кричевский 1995). Однако если в советское время продукт как бы говорил сам за себя, то в условиях рынка изысканный имидж предмета приходится создавать искусственно, затрачивая огромные усилия. В этом создании имиджа наряду с телевизионной, наружной и печатной рекламой активно участвует и упаковка.

аппетитное, очаровательное, угрожающее (первая степень эстетического восприятия). Высшая же степень эстетического восприятия — это уже не спонтанная реакция на восприятие, а восприятие, обогащенное отрефлектированной оценкой.

⁷ На конференции Н. Б. Мечковская из Минска очень справедливо сказала, что эстетическая оценка — это легализованная субъективность.

В магазинах самообслуживания, которые получают все большее распространение, товары того или иного типа (молочные продукты, крупы, соки) занимают, как правило, свое определенное место. Из большого числа однотипных продуктов разных производителей покупатель выбирает тот или иной товар, нередко ориентируясь в первую очередь на упаковку. То есть упаковка продукта — ее художественное оформление, слова, написанные на ней, — должны определенным образом воздействовать на покупателя и заставить его приобрести именно данный товар⁸. Психологи доказали, что потребители принимают свои решения о покупке далеко не только рационально, но и эмоционально (ср. Kroeber-Riel, цит. по: [Lötscher 1992: 15]), и для привлечения инициального внимания к определенному продукту важна именно эстетика упаковки, для окончательного выбора потребителя же важную роль играют, безусловно, и информация на упаковке, и собственно продукт — содержимое упаковки.

В качестве примера особенно тщательного создания упаковки приведу вышедший на рынок в начале июля 2002 г. новый продукт компании «Вимм-Билль-Данн» под торговой маркой (ТМ) «Рыжий Ап!» (серия фруктово-ягодных «космических» нектаров). По свидетельству «Юнипак» (Junipak; <http://www.print-base.ru/news/packaging/issue-id~261.asp>; посещение сайта 19.08.2002), «Основным носителем смысловой нагрузки бренда в данной серии, как и в других продуктовых линиях, выпускаемых под ТМ „Рыжий Ап!“, является упаковка, которая представляет собой единый, целостный комплекс визуальных, вербальных, психосемантических средств, направленных на создание своеобразного мира Рыжего Апа». Рыжий Ап — герой многосерийной сказки в стиле научной фантастики, в которой количество серий соответствует количеству разных упаковок. В создании бренда учитывались не только законы маркетинга и потребительского поведения, но и определенные закономерности развития детской психики возрастного периода 6–9 лет, что (по тому же источнику) приводит к тому, что «Рыжий Ап воспринимается маленькими потребителями как друг, очень похожий на детей. Поэтому он вызывает к себе устойчивый интерес и доверие, что в терминах маркетинга эквивалентно категории лояльности к бренду».

⁸ Действует известная формула AIDA, придуманная еще в 1898 г. St. Elmo Lewis, которая до сих пор весьма популярна в маркетинге и описывает последовательные шаги: Attention (внимание к существованию продукта), Interest (интерес к достоинствам и недостаткам продукта), Desire (желание пользоваться продуктом) должны привести к акту покупки: Action.

Кроме экономических, текст на упаковке должен соответствовать еще и юридическим нормам, определяемым Госстандартом (см. ГОСТ 51074-97). В разделе 3 ГОСТа эксплицитно сформулированы требования к информации, приводимой в тексте на упаковке. Содержание этих требований можно резюмировать следующим образом: информация должна быть однозначно понимаемой, полной и достоверной, чтобы потребитель не мог быть обманут или введен в заблуждение относительно состава, свойств, пищевой ценности, природы происхождения, а также других сведений, характеризующих прямо или косвенно качество и безопасность пищевого продукта, и не мог ошибочно принять один продукт за другой, близкий к нему по внешнему виду или органолептическим показателям.

Упаковка представляет собой особое текстовое пространство, в котором активно взаимодействуют вербальный и предметный коды. Предметный код включает визуальные элементы (шрифт, графические особенности, размер шрифта, рисунки и т. п.) и визуально-тактильные элементы (материал, из которого изготовлена упаковка (стекло, картон, бумага, полиэтилен и др.), форма и размер упаковки⁹.

Вербальный код, т. е. собственно текст на упаковке представляет собой совокупность жанров, определенным образом соотносенных друг с другом и пространственно организованных. Жанровая «цепочка» упаковки включает целый набор составляющих — как обязательных, так и факультативных. Согласно требованию ГОСТа, упаковка всегда содержит: название завода-изготовителя, вид продукта (молоко, колбаса, пельмени и т. п.), характеристики продукта (состав, ингредиенты, энергетические свойства, сроки хранения и реализации и т. п.), инструкцию по применению или употреблению. Обязательные фрагменты текста упаковки выполняют в первую очередь информативную функцию. Факультативные текстовые элементы — это информация о фирме, производителе, владельце в форме рассказа, рассказ об истории продукта и т. п. Эти факультативные фрагменты текста мы условно назвали «нарративами». Рассказ об истории появления персиков в Европе, например, должен вызвать интерес покупателя к данному сорту сока (персиковый нектар «J-7»), а кроме того, дать покупателю интересную познавательную информацию. Такая же

⁹ Визуально-тактильные элементы в [Schröder 1993: 207] рассматриваются как Vehikel-Zeichen, которые подразделяются на тактильные знаки и знаки формы (Zeichen der Gestalt).

полифункциональная информация содержится и на пакете яблочного сока «Добрый»: «Первые сведения о выращивании яблоки на Киевской Руси относятся к временам правления Ярослава Мудрого, когда на территории Киево-Печерской Лавры в 1051 году был заложен первый яблоневый сад». Информация об эстетических свойствах продуктов содержится в большинстве случаев именно в нарративной зоне упаковки.

3. Тенденция к эстетизации в условиях рыночной экономики

В сборнике статей, выпущенном по материалам конгресса «Актуальность эстетического» (Ганновер, 1992 г.), Вольфганг Вельш пишет о процессе эстетизации в западной Европе [Welsch 1993: 7–47]. Начиная с 1990-х гг., этот процесс охватывает все более широкий спектр жизненных сфер. «Эстетическое» стало ключевым понятием западных культур. Эстетика теперь не соотносится только с областью искусства. Все большее число элементов реальности подчиняется процессу эстетизации: начиная от индивидуальной стилизации личности до стилизации города, экономики, политики. В этот процесс вовлекаются политика, коммуникация, средства массовой информации, дизайн, реклама и даже наука и теория познания. Авторы, представленные в названном сборнике, далеко не единодушны в положительной оценке феномена эстетизации. Однако они согласны в том, что о нашей современности нельзя говорить, не учитывая этот феномен.

Тенденция к эстетизации проявляет себя как на поверхностном, так и на «глубинном» уровне. «Поверхностная» эстетизация охватывает такие сферы жизни, которые к искусству не имеют никакого отношения. В разных областях этот процесс проходит по-разному. Индивидуумы следят за своим стилем, эстетизация тела — объект целого ряда областей: медицины, спорта, индустрии развлечений и т. п., и в эстетизации индивидуума участвуют как салоны красоты и фитнес-клубы, где усовершенствуется тело¹⁰, так и семинары по медитации, где занимаются эстетической спиритуализацией души. В сфере городов эстетизация — это пространство красивого, стильного. Центры шоппинга преобра-

¹⁰ По дороге из аэропорта Шереметьево на нашу конференцию меня шокировала цитовая реклама с вопросом «Хочешь красивую грудь?». В качестве ответа фигурирует подпись: «Центр пластической хирургии» с адресом.

зуются в эlegantные зоны досуга и развлечения, где самое важное — это «Erlebnis» («яркое впечатление», «приключение», «сильное переживание»). Любое кафе, любой бутик обещает Erlebnis, немецкие вокзалы даже называются «Erlebnis — миром с доступом к рельсам» (Erlebniswelt mit Gleisanschluss, ср. [Ibid.: 14]). Политика, в свою очередь, становится все более «косметической»¹¹, социальная коммуникация направлена на развлечение (Amusement), СМИ представляют действительность как эстетический конструкт. Поверхностная эстетизация актуализирует самые простые желания человека: удовольствие, развлечение, «безопасное» наслаждение (die Lust, das Amusement, der Genuss ohne Folgen) [Ibid.: 16]. Насыщенность событиями и развлечениями, таким образом, стала главным ориентиром культуры, что привело к появлению новой установки: *жизнь — это удовольствие*. Повседневное прибавление эстетических элементов к реальности — как бы эстетическая приправа действительности — имеет, безусловно, свои плюсы и минусы.

На глубинном уровне тенденция к эстетизации проявляет себя в том, что наши представления о действительности и способы ее познания постепенно дополняются эстетическими чертами. Эстетизация сознания, в частности, заключается в том, что современный человек не ищет и не верит в одну-единственную истину, а воспринимает реальность такой, как раньше воспринимали только искусство — как явление созданное, на которое можно влиять, которое само изменяется, как что-то расплывчатое (eine Verfassung des Produziertseins, der Veränderbarkeit, der Unverbindlichkeit, des Schwebens etc.) [Ibid.: 23]. Под эстетизацией при этом понимается не столько улучшение внешнего вида, сколько виртуальность — особенно в СМИ — и возможность определить и формировать все большее количество сфер жизни. Безусловно, возникает закономерный вопрос, не фальсифицируются ли те или иные области действительности эстетикой, как влияют микроэлектроника, новые средства связи и информации на сферу производства и на рефлексивные процессы. Однако ответ на эти вопросы выходит за рамки данной работы.

Если посмотреть на эстетизацию как на экономическую стратегию, то нужно заметить, что эстетическая мода быстро устаревает, задолго до функционального износа продукта, и мы увидим,

¹¹ Важнее, например, как политический деятель воспринимается в обществе, как он умеет выступать в СМИ, чем то, какую политическую программу он представляет.

что актуализация эстетического компонента позволяет продавать такие товары, которые иначе не продавались бы. Происходит как бы смена ролей упаковки и продукта, hardware и software. Сам продукт имеет только сопровождающую функцию, его же эстетические свойства превращаются в главное. Если рекламе удастся связать продукт с привлекательной для потребителя эстетикой, то продукт покупается независимо от его реальных качеств и свойств (ср. [Ibid.: 17]). Первыми начали рекламироваться не как собственно продукт, а как знак причастности к красивой жизни, к определенному ее стилю вредные для здоровья продукты — сигареты «Marlboro». Интересно, что сами сигареты и даже их марки при этом не фигурировали на плакатах. Основное место отводилось образу человека, олицетворяющего тот или иной стиль жизни (Lifestyle): Marlboro!

Таким образом, можно сказать, что «образцовый покупатель» в условиях рыночной экономики покупает марку, упаковку, стиль жизни, а не просто продукт. В Западной Европе процесс эстетизации в сфере экономики, и в особенности в сфере потребления, начался раньше, чем в России. Тем не менее переход к рыночным отношениям, быстрое развитие маркетинга и рекламы ускорили этот процесс и в России. Этому способствовал и приход на российский рынок иностранных компаний.

4. Эстетические свойства упаковки: невербальные средства характеристики продукта

Упаковка не только выполняет роль «безмолвного продавца». Она служит и заместителем вкуса упакованного продукта. Безусловно, любой покупатель скажет, что он покупает определенный продукт не потому, что он красиво выглядит, а потому, что он ему нравится по вкусу, потому что он вкусный. Тем не менее, поскольку попробовать на вкус заранее упакованные продукты, которые продаются в супермаркете, нельзя, вкусовые особенности должны передаваться другими способами, путем обращения к другим органам чувств. Разные виды перцепции — комплексный процесс, во многих случаях переходящий от одного органа чувств к другому. Так и еда, которая нам внешне нравится, как правило, нравится и по вкусу, и наоборот, то, что нам внешне не нравится, не нравится обычно и по вкусу, и не секрет, что без очков, когда плохо видно, как говорящий артикулирует, можно действительно хуже слышать. При этом действует известная иерархия чувств, согласно которой зрение опережает все чувства, слух на втором

месте, а вкус и другие намного отстают, что убедительно выражается в языке (ср. [Апресян 1995: 363 и сл.]).

В переносных значениях глаголов, обозначающих восприятие чувств, актуализируются разные метафорические связи. Так, говорится, например, о том, что чувство вкуса еды стимулирует чувство любви: по-немецки говорят: «*Liebe geht durch den Magen*» (Любовь приходит через желудок). По-русски говорят, что найти путь к сердцу женщины можно через уши, а к сердцу мужчины — через желудок. По-немецки говорят, например, «мы едим глазами» (*Wir essen mit den Augen*). В русском языке тоже есть нечто подобное. Но обычно «есть глазами» говорят о солдате, который смотрит на своего командира преданными глазами. Глазами можно есть не только командира, но и девушку, но это отражает иную по своим иллокутивным целям ситуацию.

Эстетические элементы могут содержаться как в обязательной, так и в необязательной зоне текстового пространства упаковки. Рассмотрим в качестве примера пакет молока «Пастушок»: начиная с самого названия продукта — «молоко», вся обязательная информация подается изысканным шрифтом. Необязательная информация — это рассказ об истории изобретения в XIX в. Луи Пастером способа хранения молока. На упаковке изображен пастух с дудочкой. Весь зрительный ряд упаковки 1,5%-ного молока выполнен в голубом цвете на белом фоне. Сочетание цветов всегда вызывает устойчивые ассоциации, закрепленные в разных культурах по-разному. Например, красный цвет, символизирующий во многих культурах любовь и страсть, в советское время стал символом коммунизма, голубой цвет в русской культуре символизирует небо, космос, надежду, но вместе с тем воспринимается как холодный и официальный, противоречащий уюту. Может быть, поэтому его стараются избегать в упаковках некоторых пищевых продуктов¹². Зеленый цвет олицетворяет природу, «натуральность». На упаковках молока цветовая гамма кроме того или даже в первую очередь маркирует степень жирности молока: белый цвет обозначает низкую жирность (0–1%, хотя одна марка продает молоко 3,2%-ной жирности в белой упаковке с красным шрифтом), синий — среднюю (1,5%), красный — высокую (3–3,5% или даже 6%). Разные марки молочных продуктов при этом слегка варьируют использование цветовой гаммы как указатель жирности.

¹² Устная информация директора одной из крупных фабрик пищевых продуктов.

Иногда цветовое решение упаковки (текст выполняется в той же цветовой гамме, что и фон) используется как уловка, помогающая затруднить потребителю доступ к той или иной информации. Таким образом, уже приведенные примеры говорят о том, что цвет на упаковках может выполнять различные функции.

Ярким примером изменения упаковок пищевых продуктов могут служить конфеты. В советское время коробки для конфет были за некоторыми исключениями очень простыми: коробка из самого обычного картона, на которой было написано название и необходимые «выходные данные». Иллюстративная часть была крайне скромной. Все внутреннее пространство коробки (обычно без пластмассовых перегородок) было заполнено шоколадом. В последние годы коробки увеличились в размерах, но конфет в них стало существенно меньше. Зато художественное оформление кондитерских изделий стало весьма красочным и разнообразным. Современный способ упаковки российских конфет соответствует западным нормам и стандартам, хотя акцент в иллюстративной части упаковки очень часто связан с национальными русскими реалиями. Например: на классическом русском шоколаде «Путешествие» изображена карета с двумя лошадьми на фоне русского деревянного дома, а на пористом шоколаде «Кофе со сливками» фирмы «Русский шоколад» изображен храм Василия Блаженного (и чашка дымящегося кофе). Можно сказать, что на российском кондитерском рынке принята формула «В вашей обертке — наша начинка»¹³, т. е. западная манера «глянцевых» упаковок конфет и шоколада при сохранении не только традиционных рецептов изготовления шоколада и конфет, но и русских мотивов иллюстрации.

Имидж отечественного, своего, родного, русского продукта сильно эксплуатируется на упаковках многих продуктов. В большинстве случаев в рекламе «своего» используются «исторические мотивы»¹⁴ — глава отдела рекламы и PR «Коркунов» Милана Гончарова в этом смысле говорит о «традиционной ретро-стилистике» пяти видов новогодней упаковки конфет («На Рынке». № 238, 27.12.01). Используются «патриархальные» орудия труда, упешдые персонажи, например пастушок с дудочкой на пакете молока «Пастушок», деревянные домики и т. п., явно русская бабушка под яблоней на пакете яблочного сока, явно русская

¹³ Именно так называется статья о формах сотрудничества западных и российских производителей сладостей в журнале «Эксперт» (№ 6 от 12 февраля 2001 г., с. 24–27). Слово «обертка» в данном заголовке, однако, используется метафорически, речь не идет об упаковках.

¹⁴ Об эстетике исторического в рекламе см. [Seidensticker 1995].

блондинка на маргарине «Россиянка», кремлевские башни на гречке «Ренессанс», а на рисе «Ренессанс» — самаркандские башни. (Выбор картин свидетельствует об эксплуатации типичных фоновых ассоциаций: гречка — типично русский продукт, а рис скорее связан со Средней Азией, ср. узбекский плов¹⁵.) При этом на всех четырех сторонах упаковки слово *Renaissance* написано латинским шрифтом, но со стилизованным «i» и с «a», у которого круглая часть обращена вправо. Только на одной из боковых сторон текст написан кириллицей: Произведено: ЗАО «Ренессанс Русской упаковки» (адрес, телефон)¹⁶.

На видных местах упаковок размещаются разного рода знаки — торговые марки, логотипы, медали, знаки качества и др., например, на пакете молока «Пастушок» написано «качественно, вкусно, полезно» и изображена золотая медаль «Лучший продукт на российском рынке 2001», «присвоенная 8-й международной ярмаркой продовольственных товаров и сырья для их производства»¹⁷. Присутствующие на многих упаковках знаки качества, гербы и другие эмблемы при этом сочетают невербальный и вербальный коды.

Эстетические свойства содержимого упаковки, безусловно, в первую очередь передаются картинками, в основном фотографиями, на которых сам продукт показан в лучшем виде (декоративная функция иллюстраций)¹⁸. На всех пакетах фруктового сока, например, изображены прекрасные апельсины, персики, грейпфруты, сливы и т. д., т. е. эстетизируются исходные продукты. Заметим, что фрукты вообще во многих культурах обладают высокими эстетическими свойствами и во всех путеводителях обычно специально указываются фруктовые рынки, например Венский Нашмаркт. Австрийская компания «PAGO», производящая фруктовые соки и нектары, для своей серии плакатов, распространенных весной 2002 г., сфотографировала фрукты на этом же Нашмаркте. Фотографии затем были слегка отретуширо-

¹⁵ Рядом с башнями четверть тарелки соответственно с гречкой или рисом.

¹⁶ Несмотря на название это АО не производит упаковки!

¹⁷ Если таких медалей слишком много, то инфляционная демонстрация почетных наградений может привести к обратному эффекту.

¹⁸ В работе [Ballstaedt et al. 1987: 22–24] при анализе взаимодействия иллюстраций и текста (Bild-Text-Integration) различаются пять функций картин по отношению к тексту: изобразительная, организационная, интерпретационная, трансформационная и декоративная функции. В работе [Nickl 2001: 87] указывается на полифункциональность изображений и невозможность четкого отграничения отдельных функций.

наны. Та же самая процедура была использована и для всех этикеток 32 сортов сока и нектаров «Раго».

Подобный зрительный ряд обычно присутствует и на упаковках российских соков, на которых, как правило, изображены красивые фрукты. Однако оппозиция «красивый» vs. «некрасивый» может «осложняться» оппозициями «деревенское» vs. «городское», «полезное» vs. «вредное», «дешевое» vs. «дорогое». Примером этого может служить телевизионный рекламный ролик (ТВ май 2002) сока «Любимый сад» (на пакетах которого при этом изображены красивые фрукты!). Персонаж этого ролика — дед, который привозит в авоське внуку натуральные яблоки из собственного сада и «призывает» пить свой «отечественный» сок¹⁹.

Если обратиться к рекламе других продуктов, например молока, то там можно обнаружить свой набор зрительных образов. Так, коровы, дающие молоко, как «эстетически малоценный объект», на молочных продуктах изображаются редко. Но нужно заметить, что на российских пакетах молока коров гораздо больше, чем на австрийских. Существуют упаковки, где «коровы присутствуют» в самой номинации продукта: «Молоко Буренка» (частотная кличка для коров) и молоко «33 коровы». Существуют также упаковки, где «коровы присутствуют» только на картинке, например молочные продукты «Заветный дворик». На упаковках марки «33 коровы» действительно изображены 33 коровы. Кроме того, данная номинация дополнительно актуализирует у потребителя ассоциативную связь с песней из популярного музыкального фильма «Мэри Поппинс». Интересно, что авторы рекламы предлагают другую мотивацию названия. На пакете написано: «Если ты будешь каждый месяц выпивать 33 стакана молока, то будешь здоров как 33 богатыря». 33 богатыря, безусловно, ассоциируются с известной сказкой Пушкина «Сказка о царе Салтане». Изображение 33 коров повторяется на всех молочных продуктах этой марки — от пакета кефира до йогурта. На пакетах молока «Домик в деревне» компании «Вимм-Билль-Данн» нарисованы две коровы (одна «фрагментарно» — только голова), пастбище и деревенские домики, а на переднем плане пожилая женщина в очках, которая скорее похожа на сельскую учительницу, чем на крестьянку. На упаковках творога той же марки присутствует только хозяйка «Домика в деревне» (для коров, очевидно, не хватило места).

¹⁹ Оппозиция «красивый» vs. «вкусный» обыгрывается, например, в статье «Фрукт-декор. У каждого плода свой смысл: в одних — красота, в других — вкус» («Итоги», 26.12.2000 г., с. 65).

Для молочных продуктов используется весь диапазон возможных упаковок: молоко продается в пакетах, в мягких полиэтиленовых упаковках, йогурт в более или менее декоративных стаканчиках, кефир «Вкуснотеево» выпускается даже в мягкой упаковке в форме кружки, а иллюстрация — стилизованная картинка «виртуальной» деревни Вкуснотеево с коровой и пастухом — такая же, как на пакетах и банках других молочных продуктов этой марки. Вопросы эстетической выразительности формы упаковки (кружка или пакет и т. д.), безусловно, интересны и важны, однако они слишком далеки от лингвистики, так что в рамках этой статьи мы их рассматривать не будем. Следует, однако, подчеркнуть, что эстетизация такого товара повседневного спроса, как молоко и молочные продукты, — это относительно новое явление не только в России, но и в Австрии, где до 1993 г. реклама и в том числе и упаковка молока не играли роли, потому что молочный рынок был строго распределен между отдельными фирмами.

5. Вербальные средства эстетической презентации продукта (содержимого упаковки)

5.1. РАЗНЫЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПРОДУКТА

Четкой границы между описанием положительных свойств продукта и собственно эстетических его особенностей нет. Это скорее континуум. Анализ показывает, что для вербализации эстетических характеристик продукта употребляется ограниченное количество языковых средств. Показательным примером текста, в котором эксплицитно выражена апелляция к зрительному восприятию, является реклама лечо (Iglo Letscho) на немецком языке, включающая глагол «выглядеть»: *Iglo Marchfelder Gemüse schmeckt immer frisch und sieht natürlich und appetitlich aus* «Овощи Игло из Мархфельда всегда свежи и выглядят естественно и аппетитно». Заметим, что реально этот продукт в замороженном виде выглядит* как кирпич коричневого цвета! На российских упаковках слово «выглядеть» пока найти не удалось. Как правило, эстетические характеристики продукта получают косвенные формы выражения. Так, на однотипной упаковке разных продуктов серии «Полуфабрикаты» присутствует рекламный слоган «Полуфабрикаты — тоже искусство». Наряду с «краси-

вым», пафосным слоганом на достижение эстетического эффекта может работать визуальный ряд, включая шрифт. Так, упаковка простого продукта — слоеного теста — включает возвышенный слоган «Все звезды улыбаются Вашей семье», расположенный вокруг картинки звездного неба со знаками зодиака. Интересно, что выбор подобного способа презентации товара имеет мотивированный игровой характер — предприятие, выпускающее данный продукт, находится на Звездном бульваре недалеко от Аллеи Космонавтов.

Другой пример, в котором эксплицитно говорится о зрительном удовольствии («радует глаз», «переливается золотом»), получаемом от продукта, можно найти на упаковках новой серии соков (в нарративной ее части), ср.:

«Неспешно и беззаботно течет жизнь в тени построенного циклопами храма Джгангии („Башня гигантов“), который старше египетских пирамид и знаменитого британского „Стоунхенджа“. В древности Мальту называли „Мелита“, что значило „мед“. Сочные и сладкие яблоки, согретые мальтийским солнцем, *раду́ют глаз* и услаждают вкус. А яблочный сок — легкий, богатый витаминами, *переливается золотом*, дышит зноем, ароматами лета. Сок красных мальтийских яблок лучше всего утоляет жажду во время жаркой сиесты» (сок «Курортная серия. Мальта. Красное яблоко») ²⁰.

Еще один пример использования вербальных средств с целью достижения эстетического эффекта — слово «румяный» на упаковках сока «Нектар: Курортная серия Ибица. Персик»: «*Румяный* фрукт светится тонкой кожицей, красуется на ладони». Другой способ вербального представления внешних достоинств продукта — это указание на его ручное изготовление ²¹, которое говорит не только о способе изготовления, но и о том, как выглядит продукт, в данном случае пельмени с горбушей: «Пельмени ручной лепки / *ручного изготовления*» (Пельмени сибирские, постные, с *горбушей*).

²⁰ Так как сиеста — это сон после обеда, идея утоления жажды во время сиесты немножко странная, но в рекламных целях такие отклонения от реального поведения, как правило, допускаются и даже не являются исключением.

²¹ Следует указать на то, что такие классификации продукта, как «экологически чистый», «свежий», «изготовленный по-домашнему», «выращенный с использованием только органических удобрений» и некоторые другие, подлежат строгому контролю и по регламенту ГОСТа (раздел 3, параграф 3.5.) их применение допускается только «при указании нормативного документа, позволяющего осуществить идентификацию указанных свойств продукта или дающего четкое определение термина, и/или при подтверждении компетентными органами». «Ручное изготовление» семантически то же самое, что и «изготовленный по-домашнему», но оно не подлежит этому ограничению.

Для дальнейшего анализа я постаралась выбрать из разных фрагментов текста на упаковках круг прилагательных (или характеризующих номинаций другой грамматической принадлежности), наиболее близких к понятию «эстетический», «эстетичный». По критерию семантической близости и методу подстановки атрибутов «красивый», «хорошо выглядит» и т. п. были выбраны два ряда: «красивый» и «вкусный». Ниже они представлены в направлении от гиперонимов к словам с более узкой семантикой (типа *нежный*, *бархатный*). Так как вербальное указание цвета продукта или его ингредиентов тоже может быть описанием эстетических свойств, мы включаем его в наше рассмотрение как «эстетическая цветовая гамма». Проанализированы лексические связи выделенных языковых единиц и их сочетаемость в данном типе дискурса. Для каждого прилагательного сначала дается релевантное в данном контексте словарное толкование, а затем приводятся примеры с указанием полного названия продуктов в скобках. Следует добавить, что эстетическая характеристика продукта находится преимущественно в факультативной части текстового пространства, а именно в так называемых «нарративах» (см. раздел 1). Цитируемые в дальнейшем примеры извлечены именно из нарративных текстов. В тех случаях, когда они выбраны из других жанровых фрагментов, дается специальное указание.

5.2. Квазисинонимический ряд «КРАСИВЫЙ» («КРАСИВЫЙ», «ПРЕКРАСНЫЙ», «ИЗЫСКАННЫЙ»)

Прилагательное *красивый* в словарях²² имеет значение 'приятный на вид, отличающийся правильностью очертаний, гармонией красок, тонов, линий, стройностью и т. д.; доставляющий удовольствие своим внешним видом; имеющий правильные черты лица; отличающийся изяществом и гармоничностью движений'. *Прекрасный* там же толкуется как 'отличающийся необыкновенной красотой, очень красивый'. *Изысканный* не является прямым синонимом прилагательного *красивый*, но его значение очень близкое: 'утонченный, изящный'.

В текстах на упаковках, однако, относящиеся непосредственно к эстетике слова *красивый*, *прекрасный* и *изысканный*, как и их синонимы, встречаются весьма редко. Можно предположить, что это объясняется возможностью фотографического или друго-

²² Если нет других указаний, то все толкования — в сокращенном виде — берутся из [МАС]. Синонимы приводятся по [Словарь синонимов].

го изображения продукта. Если и говорится о красоте, то в нарративной части. Ср., например, упаковку персикового сока «Ибидца», где употребляется глагол *красоваться*, актуализирующий понятие красоты. Кроме этого случая только на одной упаковке йогурта встречается слово *прекрасный* (сразу два раза). Весьма показательно, что прилагательными этой семантической группы часто характеризуется именно вкус — т. е. эстетизируется органолептическое чувство:

- Румяный фрукт светится тонкой кожицей, *красуется* на ладони (Нектар: Курортная серия Ибидца. Персик).
- К тому же, это *прекрасный* десертный напиток. Йогурт с *прекрасным* вкусом персика — настоящее лакомство для взрослых и детей («На здоровье. Йогурт»).
- Высокое качество. *Изысканный* вкус (шоколадные конфеты с начинкой «Доминго»).

На периферии этой семантической группы с общим компонентом *красивый* встречаются, хотя и редко, такие атрибуты, как 'тонкий' и 'воздушный'. Переносное значение прилагательного *воздушный* 'легкий, невесомый'. Это значение актуализируется на упаковке молочного продукта как часть его названия, при этом картинка иллюстрирует именно невесомость творожной массы:

- Румяный фрукт светится *тонкой* кожицей, *красуется* на ладони. (Нектар: Курортная серия Ибидца. Персик)
- *Воздушный* творожок «Черника» («Десертино»)

5.3. Квазисинонимический ряд «вкусный»

Связь между эстетикой и вкусом очевидна: гурманство — это эстетическое отношение к пище, а гурман — это своего рода «гастрономический эстет». Для вкуса как разновидности перцепции высокая степень эстетичности — это *хороший вкус* (в органолептическом смысле), *изысканный вкус* (в смысле тонкости, оригинальности вкусовых ощущений). Этим и объясняется большая частотность существительного *вкус* по сравнению с прилагательным *вкусный*. Вкус характеризуется как *прекрасный, изысканный, нежный* (см. данные прилагательные — в разделе 5.2.) и *свежий* (например: *У этого кефира замечательный свежий вкус* (Жефир «Пастушок»)).

вкусный

Значение этого прилагательного — ‘приятный на вкус’ — явно имеет эстетическую направленность, как и синонимы *аппетитный, лакомый, приятный на вкус, смачный, сочный, сладкий* (см. [Словарь синонимов 1: 139]). Примеры употребления прилагательного *вкусный* на упаковках встречаются в основном в слоганах:

- Качественно, *вкусно*, полезно (молоко, кефир и другие молочные продукты марки «Пастушок», молоко «33 коровы»).
- *Вкусно*, быстро, удобно! (Увельская крупная компания: Крупа пшеничная. Полтавская № 4).

аппетитный

Прилагательное *аппетитный* является синонимом к *вкусный* и также содержит как в прямом, так и в переносном значении эстетический компонент: ‘вкусный, возбуждающий желание есть’ и (перен. прост.) ‘привлекательный, соблазнительный (о женщине)’. Характеристика *аппетитный* относится к самому продукту, к вкусовым свойствам.

- *Аппетитные* супчики для всей семьи (Gallina Blanca «Супчик дня»).
- Фруктис — это питательный продукт с *аппетитными* кусочками фруктов, изготовленный из молока европейского качества («Fruttis легкий». Йогурт «Campina»).
- Предлагаем Вашему вниманию *аппетитные* рулеты, облитые шоколадной глазурью, с начинкой из легкого крема и джема (Мини рулет бисквитный шоколадно-фруктовый).

приятный

Толкование прилагательного *приятный* содержит два значения: ‘доставляющий удовольствие, радующий’ и ‘привлекательный, нравящийся; вызывающий симпатию, расположение’. Указываются синонимы *лестный, любезный, угодный, желанный, сладкий, сладостный, вкусный, лакомый, смачный*, которые также несут эстетическую информацию, но из них на упаковках встречаются только *вкусный* (см. выше) и *сладкий*²³. В текстах на упаковках *приятный* встречается в пожелании приятного аппетита, сочетание же *приятно на вкус* встречается только в телевизионной рекламе.

²³ *Сладкий* в меньшей степени относится к эстетике, поскольку на этикетках чаще выражает номенклатурное значение, ср. состав шоколада «Воздушный»: какао тертое, сахар, сухое молоко, сладкий порошок сыворотки и т. д.

- *Приятного* аппетита! (Мини рулет бисквитный шоколадно-фруктовый).
- У древних бытовала поговорка: «Путь нашей жизни проходит через виноград». *Приятного* аппетита!²⁴ (J-7 100% сок из красного винограда).

нежный

В словаре указываются следующие пять значений, которые здесь — в сокращенном виде — перечисляются целиком, так как прилагательное *нежный* оказывается, с одной стороны, особенно частотным на упаковках и, с другой, обыгрываются все его значения: '1. Проявляющий любовь, ласку. 2. Мягкий, тонкий, не грубый (на ощупь). 3. Приятный, нерезкий (для зрения, слуха, обоняния, вкуса). 4. Слабый, хрупкий, изнеженный. 5. Относящийся к раннему, детскому возрасту'. Слово *нежный* и его превосходная степень *нежнейший* в текстах на упаковках характеризует консистенцию продукта (2-е значение) и актуализирует значение 'приятный на вкус' (3-е значение). Кроме того, присутствуют частотные ассоциации, вызванные именно первым значением, указанным в словаре²⁵. В результате употребление самого слова *нежный* приобретает диффузный характер, впитывая в себя элементы невербального контекста. На упаковках прилагательное *нежный* характеризует как сам продукт (мясо, шоколад, мякоть, йогурт), так и его абстрактные качества (консистенция, вкус):

- Молоко «Останкинское» (2,5% жирности) понравится Вам своим *нежным* сливочным вкусом (молоко «Останкинское»).
- Соки и нектары «Я» с *нежной* фруктовой мякотью — это радость, здоровье и наслаждение вкусом! («Я»: сливовый нектар с мякотью; «Я»: яблочный нектар с мякотью и другие нектары этой серии).
- Конфета с *нежной* мякотью кокоса, глазированная молочным шоколадом («Bounty»).

²⁴ Для носителя немецкого языка пожелание приятного аппетита в связи с напитком, соком — несколько странное явление, ибо в немецком языке «приятного аппетита» пожелают, только когда имеется в виду еда.

²⁵ Ср. самые частотные ассоциации в [Русский ассоциативный словарь 3: 105]: зверь (!), ласковый, друг, человек, поцелуй, муж, любовь, цветок, взгляд и др. По всей вероятности, доминантная позиция ассоциации 'зверь' связана с очень популярной в начале 90-х гг. песней Ирины Аллегровой «Мой ласковый и нежный зверь» из фильма этого же названия по повести Чехова «Драма на охоте», музыка из которого была хорошо известна и любима.

- *Нежный* белый пористый шоколад, покрытый темным шоколадом («Wispa»).
- *Нежный*, с кусочками фруктов (йогурт «Fruttis легкий»).
- Кроме того, АКТИВИА™ обладает восхитительно *нежным* вкусом (йогурт «Активия с бифидобактериями Essensis»).
- *Нежный* вкус (майонез «Делми»).
- У этого кефира замечательный свежий вкус и *нежная* консистенция (кефир «Пастушок»).
- Настоящие котлеты по-киевски из *нежнейшего* сочного белого мяса цыпленка в бархатных сухарях, пропитанные сливочным маслом (куриные котлеты по-киевски «Домашний ресторан»).

бархатный, бархатистый

Прилагательное *бархатный* в словаре в первых двух значениях соотносится с существительным *бархат* и обозначает связанные с ним качества. Как переносное значение указывается 'приятный, мягкий'. Для *бархатистый* в словаре приводятся эти же значения. Слово *бархатистый* обозначает в более узком смысле 'приятный на ощупь или на вид' и близко по значению к *нежный*, но не ассоциируется с понятием ласки и любви.

Бархатистый и *бархатный* встречаются реже, чем *нежный*. При этом в некоторых примерах *бархатистый* употреблен рядом с прилагательным *нежный*. Бархатным в проанализированных текстах бывают только творог и панировочные сухари, а бархатистой — кожа персика. Слово *бархатный*, по-видимому, должно означать, что творог мягкий, однородный (без комочков). Подобные оценочные слова, употребляемые по отношению к такому обычному продукту как творог, как бы повышают его «эстетический статус»: он такой мягкий, как бархат. Бархатистость может характеризовать как вкусовые ощущения, так и зрительно воспринимаемые тактильные эстетические свойства продукта.

- *Бархатный* творог (Кемеровский молочный комбинат).
- Чудесный фрукт с *бархатистой* кожей и очень нежной мякотью был завезен в Европу из Персии (J-7. Персиковый нектар).
- Настоящие котлеты по-киевски из *нежнейшего* сочного белого мяса цыпленка в *бархатных* сухарях, пропитанные сливочным маслом (куриные котлеты по-киевски «Домашний ресторан»).

5.4. ЦВЕТОВАЯ ГАММА НА УПАКОВКЕ

Цвет продукта, как правило, передается фотографией, однако на некоторых упаковках можно найти и вербальное указание на цвет, которое может выполнять чисто номинативную функцию. К цветовым номинациям номенклатурного характера относятся, например, *светлое пиво, белое мясо* (куриное), *белая рыба, красная рыба, черная икра, красная икра, зеленый лук* и др., которые обозначают тот или иной продукт, не касаясь его эстетических свойств.

зеленый, красный, черный, белый

Нейтральные названия цветов встречаются как в самом названии продукта, так и в текстах, прежде всего в «нарративах». Это, как правило, указание цвета предлагаемого продукта в прямом номенклатурном смысле.

- «Фруняня»: натуральный сок для детей, приготовленный на основе *зеленых яблок*.
- «Бэбэшка. *Красный* виноград»,
- «„J-7“ сок из *красного* винограда, яблочный сок».
- Настоящие котлеты по-киевски из нежнейшего сочного *белого* мяса цыпленка в бархатных сухарях, пропитанные сливочным маслом (куриные котлеты по-киевски «Домашний ресторан»).

К переходному типу между чисто номинативным и рекламно-оценочным относятся прилагательные, обозначающие степень прозрачности. Они описывают одновременно как эстетические, так и качественные характеристики соков и нектаров.

прозрачный, осветленный

Прозрачный — нейтральное общеупотребительное слово, а *осветленный* — профессиональный термин, обозначающий один из процессов переработки сока, результатом которого является его прозрачность. Осветление улучшает эстетические свойства продукта, но делает его менее натуральным. В противоположность осветленному — т. е. отфильтрованному соку, который получают путем дополнительной очистки, или осветления, есть сок с мякотью, т. е. с твердыми частичками фрукта, и неосветленный — просто мутный яблочный сок. Слово *мутный* на пакетах сока, естественно, не употребляется, поскольку оно обладает негативно-оценочными коннотациями. Слово *осветленный* входит в полное название данного типа соков и служит однозначной идентификации продукта, а *прозрачный* употребляется скорее в «нарративах».

- *Прозрачный* яблочный сок полон солнечного тепла и летнего аромата, в нем живительная сила голубых озер и сладкий голосок валдайского колокольчика («Валдай. Зеленое яблоко»).
- *Осветленный* яблочный сок «Я».
- «Чемпион» грушевый сок. Натуральный, *осветленный*, без добавления сахара.

Гораздо чаще цветообозначения выполняют рекламно-оценочную функцию. Интересно, что метафорические обозначения, используемые в рекламных целях, работают только в спектре желтого цвета, ср.: *золотой, янтарный, солнечный, медовый*.

золотистый, золотой, золото; янтарный; медовый; солнечный
Золото во многих культурах имеет положительные коннотации, поэтому не удивительно, что с ним сравниваются продукты, обладающие желтым цветом, в особенности пиво, груши, ячневая крупа, подсолнечное масло «Злато». Желтый цвет ассоциируется также и с янтарем. Помимо названных выше, в числе ассоциируемых с ним объектов могут быть названы мед (хотя здесь скорее актуализируются вкусовые ощущения и характеристики консистенции) и солнце. Прилагательное *солнечный* употребляется применительно к сокам и зерновым продуктам.

- Зеленый Великан: *золотистая* сладкая кукуруза (США, часть названия).
- «*Золотой* хмель» (название пива).
- Сочные и сладкие яблоки, согретые мальтийским солнцем, радуют глаз и услаждают вкус. А яблочный сок — легкий, богатый витаминами, переливается *золотом*, дышит зноем, ароматами лета (сок «Курортная серия. Мальта. Красное яблоко»).
- *Золотистый* персиковый нектар пахнет душистыми цветами и летом (Нектар: Курортная серия Ибица. Персик).
- Вкус кисло-сладких яблок дополнен ароматом спелых *янтарных* груш (йогурт «Чудо. Яблоко-груша»).
- «Пиво светлое. *Янтарное*. Специальное» (пиво «Волга»).
- «*Янтарный* колос» (торговая марка ячневой крупы).
- И позже, в будничной суете, *медовый* тягучий сок валенсийских груш напоминает об аромате весенних цветов и часах беззаботного счастливого веселья (сок «Курортная серия. Валенсия. Груша»).
- «*Солнечные* хлопья» (название трех зерновых хлопьев).

- *Золотистый персиковый нектар* пахнет душистыми цветами и летом. Сок персиков с мякотью сладкий, как жизнь на чудесном острове, в нем вкус к жизни, солнечный свет и жаркое дыхание ночи (Нектар: Курортная серия Иббца. Персик).

6. Резюме

В данной статье я попыталась на основе анализа более 400 упаковок пищевых продуктов показать, что процесс эстетизации действительно охватил и бытовую сферу потребления. Невербальные средства эстетизации пищевых продуктов охватывают самые разнообразные параметры и характеристики их упаковки — это форма упаковки, иллюстративные картинки, графические средства, специальная техника обработки фотографий и др. Вербальные средства эстетизации разнообразны. Сюда относятся разнообразные типы номинаций продуктов и торговых марок нередко образного, игрового характера, рекламные слоганы, тексты нарративного характера, т. е. рассказы о происхождении продуктов, способах их обработки и приготовления и т. п. В рамках данной статьи мы рассматривали процесс эстетизации на уровне отдельных лексем, близких по значению понятию «эстетика», «эстетический». В этом аспекте были проанализированы квазисинонимические ряды «красивый», «вкусный» и цветообозначения преимущественно образного характера.

Каждый день на рынке появляются новые упаковки, поэтому представленные наблюдения, базирующиеся на ограниченном корпусе текстов, носят предварительный характер и являются только первыми набросками. Однако уже сейчас можно говорить об общей стилистической доминанте тех текстов на упаковках, которые не подлежат обязательной регламентации со стороны ГОСТа. Это тенденция к пафосному, возвышенному стилю, распространяющемуся даже на представление самых простых продуктов повседневного спроса (например, творог и молоко; заметим, что упаковки хлеба и хлебо-булочных изделий, включая муку, существенно проще и менее разнообразны). Сравнивая, однако, эстетическое оформление продовольственных продуктов донерестроечного времени с сегодняшним обликом, можно констатировать тенденцию к пафосному возвышению — эстетизации вербального и невербального кода — на всех упаковках. Принятый в странах с рыночной экономикой способ шикарных и доро-

гих глянцевого упаковочного широко применяется и в России, сами мотивы иллюстраций, однако, большей частью русские. Путь к эстетизации оформления молочных и других продуктов питания российский рынок, таким образом, прошел очень быстро.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян 1995 — *Апресян Ю.Д.* Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995.
- Деготь 2001 — *Деготь Е.* От товара к товарищу: К эстетике нерыночного предмета // Kultur, Sprache, Ökonomie / Hrsg. W. Weitlaner. Wien, 2001 (= Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 54).
- Кричевский 1995 — *Кричевский В.* Поэтика оттиска. М., 1995.
- МАС — Словарь русского языка: В 4 т. / Под. ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1984.
- Русский ассоциативный словарь — Русский ассоциативный словарь. Кн. 3: Прямой словарь: от стимула к реакции. М., 1996.
- Словарь синонимов — Словарь синонимов русского языка. М., 1970–1971. Т. 1–2.
- Федько 1998 — *Федько В.П.* Упаковка и маркировка: Учебно-практическое пособие. М., 1998.
- Хайн 1997 — *Хайн Т.* Все об упаковке: Эволюция и секреты коробок, бутылок, консервных банок и тюбиков. СПб., 1997.
- Ballstaedt et al. 1987 — *Ballstaedt S.P. et al.* Wissen aus Text und Bild. Tübingen, 1987 (= Forschungsberichte des Deutschen Instituts für Fernstudien, 40).
- Kroeber-Riel 1984 — *Kroeber-Riel W.* Konsumentenverhalten. München, 1984.
- Lötscher 1992 — *Lötscher A.* Von Ajax bis Xerox: Ein Lexikon der Produktnamen. Zürich, 1992. 2. Aufl.
- Nickl 2001 — *Nickl M.* Gebrauchsanleitungen: Ein Beitrag zur Textsortengeschichte seit 1950. Tübingen, 2001.
- Platen 1997 — *Platen Ch.* Ökonomie: Zur Produktnamenlinguistik im europäischen Binnenmarkt. Tübingen, 1997.
- Schröder 1993 — Semiotische Aspekte multimedialer Texte // Fachtextpragmatik / Hrsg. H. Schröder. Tübingen, 1993.
- Seidensticker 1995 — *Seidensticker M.* Werbung mit Geschichte: Ästhetik und Rhetorik des Historischen. Köln; Weimar; Wien, 1995.
- Welsch 1993 — Die Aktualität des Ästhetischen / Hrsg. Wolfgang Welsch. München, 1993.

Н. В. СОЛНЦЕВА

ИДЕАЛ КРАСОТЫ В ВОСТОЧНОМ МИРЕ

Художественный мир складывается из художественных образов. Эстетическое восприятие, осмысление и описание образов различны у разных народов. Но принципы эстетического отношения, например, к образу человека, в том числе и к образу красоты человека, всегда и везде основаны на принципах эстетического отношения самого человека к миру. Понимание и описание художественного образа человека заложены в понимании и освоении человеком, и шире — сообществом, к которому принадлежит человек, окружающего его мира в целом и отдельных фрагментов действительности. Образные представления о человеке, его поступках, характере, красоте или безобразии его личности даются опосредованно через метафоры, через сравнения, базирующиеся на восприятии и отношении человека к разным фрагментам действительности. Специфика метафорического описания художественного образа, характерная для тех или иных народов, обусловлена выбором фрагментов действительности, откуда черпаются сравнения.

Для народов Восточной и Юго-Восточной Азии (далее — В и ЮВА) так же, как и для монголоязычных народов, характерен выбор одних и тех же фрагментов действительности, используемых при создании метафор, передающих художественный образ человека и образ красоты, или идеал красоты.

В число этих фрагментов входят зооморфный, флороморфный фрагменты, мир космоса, мир драгоценных камней, цветовая гамма. Этим объясняется схожесть художественных образов у народов, населяющих В и ЮВА, и у монгольских народов, в частности у калмыков и бурятов.

Традиционное этнокультурное понимание художественных образов в Китае складывалось в глубокой древности, что видно из литературных памятников, относящихся к X–VI вв. до нашей эры. Эти памятники широко распространены также во Вьетнаме, Японии и Корее.

Анализ таких литературных произведений монгольских народов, как «Джангар» и «Гэсэр», показывает, что традиционное этнокультурное понимание художественных образов и представление об идеале красоты и у калмыков, и у бурятов также складывалось в глубокой древности.

Возникновение калмыцкого эпоса «Джангар» относится к временам «глубочайшей древности» [Джангар 1989: 6] — первые строки «Джангара» подтверждают это:

Это было в начале времен,
В стародавний век золотой,
Вечности начинался рассвет.

Подобные же строки, говорящие о древнем происхождении литературного памятника бурятов, есть в начале эпоса «Гэсэр»:

Когда время из вечной вечности,
Как река, лишь брало начало,
Когда части из цельной цельности
Возникали мало-помалу,
Вот когда это было.

Для монгольских народов, как и для народов В и ЮВА, характерен *единый путь*, или *прием*, в становлении этнокультурных традиций. «В калмыцком Джангаре, — отмечает Б. К. Пашков, — все *типизировано*: описание пира богатырей и состязаний, их жилищ, одежды, коня, мужской и женской красоты» (выделено мною. — Н. С.) [Пашков 1989: 13–14].

Типизация, о которой пишет Б. К. Пашков, проявляется в том, что описание образов повторяется дословно или почти дословно в виде метафор, или клише, от песни к песне. Например, строки о красоте девушки — «ясная, как луны золотое стекло», «нежная, как луны золотое стекло» — повторяются в разных песнях «Джангара». Повторяются также словосочетания «луноликий боец», «как ледяная скала, белело чело», характеризующие красоту лица мужчины.

Традиционное эстетическое понимание и описание художественных образов у калмыков складывалось именно благодаря типизации описания. Такая стилистика характерна и для «Гэсэра».

Аналогичная традиция, которая существовала в В и ЮВА, ранее сложилась в Китае. В. М. Алексеев назвал ее традицией *подражания*. Она проявлялась в том, что строки из произведений предшественников использовались потомками в своих стихах, повествованиях и даже исторических и философских трудах. Прием типизации описаний использовался так же, как и традиция подражания.

У монгольских народов и у народов В и ЮВА это — широко-масштабный прием, особая эстетика художественной выразительности. Это — своего рода когнитивная аргументация для закрепления у реципиентов восприятия определенного художественного образа.

Типизацию описания как стилистический прием эпоса «Гэсэр» В. Найдаков и С. Чагдуров назвали *эстетикой священных традиций* [Найдаков, Чагдуров 1986: 9].

В свое время Ю. Лотман, характеризуя средневековую эстетику, писал о том, что она «требовала верности исконным... образцам. Искусное повторение сложных условий ритуала... вот что требовалось от художника» [Лотман 1970: 158]. Эту эстетику Ю. Лотман назвал *эстетикой тождества*, полагая, что она характерна только для средневековья и что «современное искусство исходит из представлений о том, что оригинальность, неповторимость, индивидуальное своеобразие принадлежит к достоинствам произведения» [Там же].

Но на Востоке эта эстетика тождества продолжает жить. По мнению В. Найдакова и С. Чагдунова, «эстетика священных традиций... постоянно давала достаточно весомые поводы к неизбежному развитию и совершенствованию... соответствующей стилистике эпоса» [Найдаков, Чагдуров 1986: 9]. Эстетикой «священных традиций» пронизаны, например, произведения Д. Н. Кугультинова, в особенности его поэмы «Рагни» и «Бата — всадник на быке».

Традиция подражания, говоря словами В. М. Алексеева, «как литературный идеал и прием», продолжает жить в Китае. В свое время он писал о том, что в Китае «возвращение к старине было вечным лозунгом» [Алексеев 1978: 188], создание нового, по его мнению, состояло «в глубинном совершенствовании» [Там же].

Анализируя традицию подражания, Л. З. Эйдлин отмечал значимость этой эстетики для современных авторов: «Подражать древним, но только для того, чтобы выработать собственную индивидуальность артиста, такова задача человека искусства!» [Эйдлин 1978: 23]. Эта традиция подражания жива поныне и в Японии, и в Корее, и во Вьетнаме, хотя, по словам В. М. Алексеева, она отличается от китайской традиции своей оригинальностью.

Сохранение и соблюдение эстетики священных традиций у монгольских народов и традиции подражания у народов В и ЮВА, например, проявляется в повторении образов-сравнений, используемых в произведениях при описании красоты человека, независимо от того, когда эти метафоры-образы были созданы.

Наиболее часто у монгольских народов, как и у народов В и ЮВА, при описании красоты использовались сравнения, связанные с цветообозначением. Главным цветом с положительной коннотацией был белый цвет, цвет белизны и чистоты, обозначающий не только физическую, но и нравственную красоту человека.

Идеально красивым считалось лицо женщины, если в нем присутствовали три белых черты: белые зубы, белая кожа лица, а белок глаза был чисто белым.

В «Джангаре» находим такие строки, описывающие красоту жены Джангара: «снега белее зубы ее», «мочки нежно-белых ушей», «белая шея». Девушки и молодые женщины в этом эпосе описываются как «жены нежно-белые», у которых «сорок зубов, как сорок блестят жемчугов».

Пальцы у самого Джангара — это «десять пальцев белых», которые он сжал в грозные кулаки. О нравственной чистоте Джангара говорится, что у него «нежное белое нутро». А мудрость богатыря Хонгора названа «белой».

О красивой молодой девушке в «Гэсэре» сказано: «лоб ее белый — высок и чист», «зубы у нее были белоснежные», «свет разливается от белого тела».

Белый цвет в «Гэсэре» также используется для характеристики прекрасных душевных качеств: «с белой, большой... душой».

В странах В и ЮВА нравственная и физическая красота и чистота также чаще всего обозначались словом «белый».

Во вьетнамском языке слово «белый» используется в идиомах — метафорах, описывающих красоту женского лица: «лицо как цветок, а кожа [цвета] пудры», «лицо белое, как белок куриного яйца».

В Японии женщины издревле убеляли лицо и особенно тыльную часть шеи, поскольку именно белая шея считалась символом женской красоты. Просветленная кожа в представлении японцев вообще означает правильный подход к жизни.

При описании красоты лица и пальцев рук вместо слова «белый» в странах В и ЮВА также часто используется слово «яшма»: «яшмовое лицо и пурпурные губы», «яшмовые пальцы изящны», «красавица, затмившая сияние луны и блеск нефрита».

Слово «яшма» использовалось, например, в Китае также для характеристики красивой манеры держаться и двигаться: «она каждым движением напоминает яшму», «у нее яшмовая походка».

Белизна, или чистота, — это признак, на основе которого противопоставлены понятия красоты и безобразия и у монгольских народов, и у народов В и ЮВА.

Например, в «Джангаре» о женщине-обманщице говорится:

Прелестноликой, лучистой была,
Но внутри — нечистой была,
Обманщицей ловкой была!
Проклятою бесовкой была!

В Китае о девушке, утратившей невинность, говорят: «яшма разбита, цветы увяли».

У монгольских народов и у народов В и ЮВА фрагмент цветообозначений один и тот же. Но сфера применения, например, цвета «белый» намного шире в калмыцком эпосе «Джангар», чем в произведениях В и ЮВА: объекты метафорического описания с использованием слова «белый» более разнообразны у монголоязычных народов. Например, слово «белый» в «Джангаре» используется для описания красоты природы и жилья: «гору проехал девичьей белизны», «белые покои», «белый океан».

Как уже говорилось выше, и у монгольских народов, и у народов В и ЮВА при описании красоты метафоры строились на основе сравнения с одними и теми же светилами. Но признаки светил, используемые для сравнения, либо были разными, либо одни и те же признаки не всегда применялись к одинаковым объектам. У монгольских народов с полной луной и солнцем сравнивались женские или девичьи лица.

В «Джангаре», например, девушку сравнивали и с луной, и с солнцем:

Девушка в башне стеклянной жила,
Солнцу второму подобна была;
Шагу прибавил — девица за ним.
И догнала, и засияв
Полнолуным светом своим,
Обратилась она к нему.

Что касается красивых лиц мужчин, то в «Джангаре» их преимущественно сравнивали с луной: «как месяц в полнолуние красив», «луноликий боец».

В «Гэсэре» красивые женские лица также сравниваются с солнцем и луной:

Две жены у него прекрасных,
Две жены у него солнцеликих;
Левой щекой своей
Она месяц затмила.

В «Джангаре» при сравнении лица человека с луной отмечался или признак округлости как у луны, или способность лица излучать свет наподобие лунного.

В языках В и ЮВА сравнение лица с луной также использовалось как признак, говорящий о красоте лица, но это сравнение применялось только по отношению к женскому лицу. При этом в

основном учитывался признак округлости. Что касается мужских лиц, то их не принято было сравнивать с луной. Во Вьетнаме и Китае красивым считалось квадратное мужское лицо, которое своим очертанием напоминало иероглиф, обозначающий слово со значением «квадратный надел земли».

При оценочно-метафорическом описании красоты также использовался, как уже говорилось, зооморфный фрагмент. Важно подчеркнуть, что этот фрагмент и у монгольских народов, и у народов В и ЮВА представлен так называемым центрально-азиатским циклом животных. Сравнение с животными использовалось для описания и черт лица, и характера человека. Но не всегда в сравнениях фигурировали одинаковые животные и одинаковые признаки животных.

В «Джангаре» о красивой женщине говорится как о «верблюдоокой», а мужские глаза — это «орлиные глаза» или «глаза сокола».

Во Вьетнаме красивые женские глаза — это «глаза голубя» или «глаза феникса».

Красивый мужской нос в «Джангаре» — это «нос беркута». Во Вьетнаме красивый мужской нос сравнивали с носом льва.

В «Джангаре» мужчин сравнивали с барсом или львом.

Важно отметить, что в «Джангаре», так же как, например, и в народных сказках Китая, помимо названных выше фрагментов действительности, образы человека описываются путем сравнения с различными предметами быта.

Как отмечает Б. Л. Рифтин, это «древняя фольклорная манера, перешедшая от мифов к эпическим повествованиям» [Рифтин 1970: 104]. Так, например, в «Джангаре» об окрасе коня говорится «карий, точно котел», загривок коня сравнивается с желобом, седло на коне сравнивается с наковальней.

В китайских народных сказках рот сравнивается с жаровней, о темном цвете лица говорится как о покрытом копотью, глаза сравниваются с пиалами для чая [Спешнев 1986: 163].

Во Вьетнаме ноги считаются некрасивыми, если они похожи на ноги жертвенного сосуда.

В «Джангаре» этот фрагмент, будучи самым древним, сосуществует с другими фрагментами. Наличие его среди других фрагментов свидетельствует о присутствии в этом памятнике различных исторических пластов.

Как видно из сказанного, в монгольских языках и языках В и ЮВА имеются определенные соответствия между образами, описываемыми опосредованно через представления, взятые из одних и тех же фрагментов действительности. Исходя из этого, можно было бы, по-видимому, говорить о надцивилизационном сходстве

части образов-сравнений, существующих в литературе монголоязычных народов и народа В и ЮВА. Однако необходимо иметь в виду, что в семантике и структуре образов имеются значимые отличия.

Следует также учитывать, что в произведениях монголоязычных народов существенное место занимают особые художественные образы, которые характерны только для кочевой цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 1978 — Алексеев В. М. Китайская литература. М., 1978.
- Джангар 1989 — Джангар: Калмыцкий народный эпос. Элиста, 1989.
- Лотман 1970 — Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Найдаков, Чагдуров 1986 — Найдаков Б., Чагдуров С. Героический эпос бурят // Гэсэр. Бурятский народный героический эпос. Улан-Удэ, 1986. Т. 1.
- Пашков 1989 — Пашков Б. К. «Джангариада» — величественный калмыцкий эпос // Джангар. Калмыцкий народный эпос. Элиста, 1989.
- Рифтин 1970 — Рифтин Б. Л. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970.
- Спешнев 1986 — Спешнев Н. А. Китайская простонародная литература. М., 1986.
- Эйдлин 1978 — Эйдлин Л. З. История китайской литературы в трудах академика В. М. Алексеева // Алексеев В. М. Китайская литература. М., 1978.

ТАНЬ АОШУАН

КОННОТАЦИЯ КЛЮЧЕВОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО СЛОВА MEI В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ

В современном китайском нормативном словаре приводится пять значений ключевого эстетического слова (иероглифа) mei [НССКЯ: 863].

Первое из них — meili, haokan, gen chou xiang dui 'красивый, хорошо смотреться — противопоставляется иероглифу chou 'уродство'. Приводятся такие примеры, как: *Zhe ge xiao guniang zhang de hen mei* «Эта девочка очень красива», *Zhe li de fengjing duo mei a!* «Как живописно (т. е. красиво) в этих местах».

Второе значение — shi meili — каузальное. В качестве примеров приводятся такие сочетания, как: mei rong 'сделать лицо красивым', 'косметическое обслуживание', mei fa 'делать красивую прическу'.

Третье значение задается через shi ren manyi 'вызвать чувство удовольствия' или hao 'положительные ощущения', например: mei jiu 'отличное (вкусное) вино', jia-lian-wu-mei 'товары хорошие, цены низкие', rizi guo de ting mei 'хорошо живется'.

Четвертое значение — meihao de shiwu, hao shi 'прекрасное, хорошее дело'. Примеры — идиоматическое выражение mei bu sheng shou 'в глазах пестрит от красоты', cheng ren zhi mei 'способствовать чувству удовлетворения у людей', 'делать к удовольствию других'.

Последнее значение с пометой «диалектное» — deyi 'быть довольным (собой)': *Laoshi kua le ta ji ju, ta jiu mei de le bu de* «Учитель его немного похвалил, а он уже на седьмом небе от счастья» [НССКЯ]. 'Словарь синонимов' показывает, что ближайшие синонимы mei — это mei(li), piaoliang 'красивый', haokan 'хороший' и youmei 'прекрасный' [СС: 178].

Согласно словарям, знак mei реализуется в сочетании mei ren 'красавица', meiguan 'красивой формы' (о внешнем виде или интерьере здания), meigan 'чувство восприятия прекрасного', например: *Ta de wuzi fuyou meigan* «Ее танец вызывает эстетическое удовольствие», mei shu 'изобразительное искусство', meishu zi 'художественные шрифты', mei yu 'эстетическое воспитание', meimiao 'красиво, чудесно' (о поэзии), meihao (благопожелание), meili 'вызывающее у человека приятное ощущение красоты', mei mao 'красивая внеш-

ность', *mei cheng* 'красивое название' (типа названия пров. Сычуань: *tian fu zhi guo* 'страна Небесных закровов').

Надо отметить, что в ряде сочетаний речь идет и о сенсорной оценке — о восприятии реального мира, и об эстетической оценке — о восприятии разных видов искусства. Здесь иероглиф *hao* 'хорошо, хорош' не только выступает как синоним *haokan* 'хорошо смотрится' по отношению к красивому человеку или предмету. Иероглифы *mei* и *hao* в сочетании *mei hao* отражают некое абстрактное понятие о хорошем и прекрасном.

Вторая группа сочетаний — *mei de* 'добродетель', *mei ming* 'доброе имя', *mei yu* 'хорошая репутация', *mei yi* 'хорошие намерения', *mei tan* 'красивая история, достойная подражания' — описывает внутреннюю красоту, порождаемую нравственностью.

Здесь мы уже видим сдвиг от эстетики к этике. Человек не может оставаться только наблюдателем, поклонником или обладателем эстетической ценности — совершенной внешней красоты. В китайском языке знаки *mei* 'красота' и *hao* 'добродетель' синонимичны не только в лексическом, но и в психологическом плане. Ср. *renlei mei hao de weilai* 'прекрасное будущее человечества'. Выражения *xie de hao* 'хорошо написано' и *xie de mei* 'красиво написано', *chang de hao* 'хорошо поет' и *chang de mei* 'красиво поет' органически совмещены друг с другом настолько, что значение *mei* скорее входит в значение *hao*.

Вышеприведенные сочетания как раз и свидетельствуют о том, что ключевое слово *mei* не может оставаться чисто эстетическим. Тому свидетельство выражение *cheng ren de mei* 'делать так, чтобы человек ощущал *mei* (в смысле «хорошо»), т. е. способствовать осуществлению его мечты'.

С другой стороны, эстетическое наслаждение не может быть только для души. Оно непременно вызывает утилитарную, гедонистическую или эмотивную оценку — эстет и аскет редко совмещаются друг с другом. Ср. *mei shi* 'превосходная пицца' или *mei chai* 'выгодная работа' или 'интересная командировка с посещением красивых мест', *mei nu* 'красивая женщина'. Для человека красота должна ощущаться всеми сторонами его жизни, существовать не только для его души, но и для его тела.

Но жизнь устроена сложнее. Редко бывает, так сказать, *shi quan shi mei* 'во всех отношениях совершенно и красиво'. Отсюда выражение *yi chang mei meng* 'это был красивый сон — иллюзия'. Мы находим в поэзии такие пассажи, как *hao hua bu chang kai*, *hao jing bu chang zai* «хорошие цветы редко распускаются, а красивый пейзаж не так часто увидишь». По отношению к поэту Ли

Шандию (812–858), написавшему знаменитые строки: *xi yang wu xian hao, zhi shi jin huanghun* «как бы ни был красив час заката солнца, увы, приближаются сумерки» [Антология: 658], я бы сказала, что для настоящего эстета каждый миг красоты есть уникальное переживание, и для него не бывает *mei zhong bu zu* ‘все хорошо, но чего-то не хватает’.

В сочетании *meiman* ‘красота и полнота’ иероглиф *mei* уже связан с бракосочетанием: *meiman de hunyin* ‘удачный брак’, *Xiao liang rizi guo de hen meiman* «Молодые живут сладкой жизнью» или вообще *Women de rizi guo de ting mei* «Мы живем очень неплохо».

Следующий шаг в сторону утилитарной оценки обычно связан с хорошей пищей. *Mei jiu* ‘отличное вино’, любитель вкусно поесть — *mei shi jia* ‘гедонист’. Поскольку вино и пища могут обладать свойством *mei* ‘красота’, слово *mei* вошло и в лексикон коммерческой рекламы: *jia lian wu mei* ‘и дешево, и сердито’.

Но для ключевого слова *mei* утрата некоторых чисто эстетических свойств возмещается богатством в языке лексических сочетаний, характеризующих внешнюю красоту человека, цветов и природы. Ближайший синоним слова *mei* ‘красиво’ в применении к человеку — это *meili*, *piaoliang*, *haokan*, *shou kan*, *zhong kan*, *уе ми* (последнее буквально означает ‘радующее глаз’). Женская красота описывается огромным количеством сочетаний иероглифов, многие из которых имеют детерминатив ‘женщина’, например: *jiao*, *mei*, *miao*, *уао* и т. д. [СОССКЯ]. Вообще иероглифов с детерминативом *пу* ‘женщина’ очень много; согласно [ИСНК: 53–54] их 178. ‘Мужчина’ в число детерминативов не входит. Иероглиф *пап* ‘мужчина’ образован сочетанием двух детерминативов — *tian* ‘поле’ и *ли* ‘сила’ [Там же: 71].

Можно составить целый градуированный список разновидностей красоты. Кроме того, имеется немало фразеологизмов, описывающих черты лица и манеры женщин, например: *mei qing mu xiu* ‘тонкие (правильные и красивые) черты лица’, *tang-tang zheng-zheng* ‘благородная внешность’, *chun hong chi bai* ‘губы алые, зубы белые’, *mian mei ru yu* ‘лицо прекрасно, как нефрит’, *ming mou hao chi* ‘яркие глаза и белоснежные зубы’, *bing ji yu gu* ‘лицо как изо льда, кости как из нефрита’ [БИСКЯ].

Столь же многочисленны метафоры и сравнения, говорящие, как красавица заставляет поблекнуть все вокруг или вызвать смуту в государстве. Интересно, что все эти метафоры и сравнения либо касаются черт лица, либо описывают ненаблюдаемые части тела, ср. последний приведенный фразеологизм. Если добавить к этому списку

идиоматическое выражение *san cun jin lian* 'ножки как трехвершковые золотые корни лотоса', мы получим полную картину представлений о женской красоте в Древнем Китае [Там же].

Завершая эту небольшую статью, мне хотелось бы процитировать некоторые фрагменты канонических книг. Первый из них восходит к «Даодэцзину»: «Когда в Поднебесной все узнают, что красивое красиво, появляется безобразное. Когда все признают доброе добрым, появляется недоброе» [БСТКС: 1356–1357]. Второй — из «Чжуан-цзы»: «Она скромна, но в Поднебесной нет такого человека, который смог бы соперничать с ней в красоте». Третий фрагмент взят из стихов Ханьского поэта Лу Цзя: «Красивым нет необходимости иметь одинаковый вид — все они красивы. Уродливым нет необходимости иметь одинаковую форму — все они уродливы». Четвертый фрагмент гласит: «У каждой красивой женщины свое тело и лицо, но все они радуют глаз. Груша, мандарин, финик, каштан имеют свой вкус, но ты их ешь и получаешь удовольствие».

Последние цитаты свидетельствуют о связи между иероглифами *mei* 'красота', *hao* 'хорошо' и *shan* 'добро', которые противопоставляются уродству и злу. Из этого можно заключить, что эстетические взгляды на мир у древних китайцев тесно связаны с этическим, а с течением времени проявляются и утилитарные элементы. Но это не исключает различий в этических воззрениях. Известный мудрец нового времени Ван Говэй, комментируя роман «Сон в красном тереме», писал: «Преимущества красоты в искусстве перед естественной красотой целиком заключается в том, что именно первая заставляет забыть отношения между „я“ и окружающим миром».

ЛИТЕРАТУРА

- Антология — Li Shangyin. *Le you yuan* («Радость прогулки в поле». Антология классической китайской поэзии). Шанхай, 1988.
- БИСКЯ — *Zhongguo chengyu da zidian* (Большой идиоматический словарь китайского языка). Шанхай, 1995.
- БСТКС — *Bai ke yongyu fen lei da cidian* (Большой словарь-тезаурус крылатых слов). Шанхай, 1989.
- ИСНК — *Xinhua zidian* (Иероглифический словарь нового Китая). Пекин, 1998.
- НССКЯ — *Xiandai Hanyu cidian* (Нормативный словарь современного китайского языка). Пекин, 1996.
- СОСКЯ — *Xiandai Hanyu tongyong zidian* (Словарь общеупотребительных слов современного китайского языка). Пекин, 1987.
- СС — *Tongyici cilin* (Словарь синонимов). Шанхай, 1983.

Ху Шисюн

ДУША СТИЛИСТИКИ: ОБ ОДНОМ ЭТИЧЕСКОМ ПРИНЦИПЕ СТИЛИСТИКИ

Стилистика как наука имеет длительную историю развития как на Западе, так и на Востоке. Долгое время стилистика как искусство речи на Западе была объектом критики, между тем на Востоке, например в Китае, она всегда пользовалась большим авторитетом. Задача настоящего исследования — выявлять причины расцвета и упадка стилистики в разных странах и в разные времена.

1. Несчастный случай в истории западной стилистики

Термин «стилистика» возник только в XIX в. В историческом аспекте западная стилистика восходит к риторике. В греческой античности умение владеть словом называлось риторикой. «В Западной Европе и Северной Америке до середины XIX в. учебная риторика фактически становилась нормативно-стилистическим учением» [Рождественский 1999: 58]. Такое же положение имело место и в России: элементы стилистики «отразились в русских риториках XVII — нач. XIX в.», например в работах М. В. Ломоносова, А. Н. Веселовского, А. А. Потебни и др. [БСЭ 1976: 513]. Поэтому, говоря об истории развития стилистики, мы будем обращаться главным образом к риторике.

В античное время риторика была включена в семь «избранных наук». Однако вскоре она упала с вершин славы и подверглась гонению. Тогда во многих государствах начали преследовать риторик как науку крайне вредную: критский законодатель запретил риторик; спартанец Ликург ввел тот же самый закон; эфоры наказали молодого человека, который возвратился после изучения риторики на чужбине, обвиняя его в том, что он научился хитрым словам только для того, чтобы повредить Спарте. Сами спартанцы презирали риторик и ценили простоту и краткость речи [Секст Эмпирик 1976: 126].

Английский философ Джон Локк рассматривает риторик как какое-то «могущественное орудие заблуждения и обмана». Он пишет: «Всякое риторическое искусство, выходящее за преде-

лы того, что вносит порядок и ясность, всякое искусственное и образное употребление слов, какое только изобретено красноречием, имеет в виду лишь внушать ложные идеи, возбуждать страсти и тем самым вводить в заблуждение рассудок и, следовательно, на деле есть чистый обман» [Локк 1985: 566–567].

Известен и громкий вызов Гюго: «Война риторике», «Смерть риторике!» [Аверинцев 1991: 19–20].

Причина осуждения скрывается в самой риторике.

На Западе риторика воспринимается как средство убеждения. Основное внимание обращено на строение самой речи, на тактику выражения, а истинность содержания сказанного игнорируется. Например, известный ритор Горгий и его ученики были готовы любыми способами выиграть дело, для чего часто им приходилось умалчивать о том, что было в действительности, если это было неправдоподобно. Оратор изо всех сил гнался за правдоподобием, зачастую распрощавшись с истиной [Платон 2: 214]. В таком случае обществу и частному лицу мог быть нанесен вред.

Ю. В. Рождественский в своей работе «Теория риторики» [Рождественский 1999: 27–29] подчеркивает целые ряды пороков риторики, перечисленных Секстом Эмпириком в трактате «Против риторов» [Секст Эмпирик 1976: 123–143], среди них:

1. Обращение ораторики к вызыванию чувств означает пренебрежение к истинному строению обсуждаемого предмета.
2. Изучение ораторики и воспитание ораторского искусства строилось на прецедентах, а не на определенных исходных положениях-началах, это значит, что риторы на практике не учитывали зависимость ораторского искусства от этики и государственного устройства.
3. Связь между вещами и словами не учитывалась.
4. Не была достаточно разработана этическая основа публичной ораторской речи и законодательная основа речи, поэтому речь могла быть неэтической и направленной против закона.
5. Не были разработаны этические правила борьбы словом, а только внешние процессуальные правила, отсюда возможно угодничество и другие пороки.

Ю. В. Рождественский считает, что «все эти суждения справедливы».

На самом деле с античных времен люди уже начали борьбу с безэтичной риторикой. Например, видя, что Гораций и подобные ему ораторы стремятся только к технической стороне речи и со-

всем игнорируют истинность сказанного, Платон в своем диалоге «Федр» устами Сократа спрашивает: «Чтобы речь вышла хорошей, прекрасной, разве разум оратора не должен постичь истину того, о чем он собирается говорить?» [Платон 2: 197]. Он ставит этику на первое место: «А потом, когда мы оба достаточно утвердимся в этой добродетели, тогда лишь, если сочтем нужным, примемся за государственные дела или подадим свой совет в ином деле, какое бы нас ни привлекло» [Там же 1: 365]. Сократ не сомневается, что он сам может пострадать от бессовестных риториков: «Одно я знаю твердо: если когда-нибудь я предстану перед судом и мне будет грозить одна из опасностей... обвинителем моим, и правда, будет негодяй, и я не удивлюсь, услышав смертный приговор» [Там же: 358]. Это значит, что риторика есть зло, от которого даже скромному Сократу грозит гибель.

Аристотель считает, что человек способен к чувственному восприятию таких понятий, как добро и зло, справедливость и несправедливость и т. п. Его речь и есть то, что создает сообщество людей. Он дает критерий этичности ораторской речи. Этим критерием является понятие справедливости [Рождественский 1999: 12].

Очень жаль, что в длительный период развития риторика не положила этику в основу своей теоретической и практической системы, эмпиризм воспитания риториков ориентировал педагогическую деятельность не на научное выявление характера феномена речи, а на сиюминутный практический результат — эта прагматическая направленность подрывала престиж риторики.

Само слово «риторика» и появившиеся раньше и отчасти синонимичные ему слова «софистика», «схоластика» и т. п. [Аверинцев 1991: 3–20] приобрели одиозный оттенок напыщенного пустословия. Это зафиксировано почти во всех словарях, например в словарях В. Даля, Д. Ушакова, А. Евгеньевой, С. Кузнецова и др.

Вот несколько примеров из словарей и художественной литературы:

В речах его нет души, это одно лишь заученное *риторство* [Даль 3: 1688].

[Войницкий:] Эта верность фальшива от начала до конца. В ней много *риторики*, но нет логики (А. Чехов. «Дядя Ваня») [МАС 3: 719].

Пьеса казалась мне... местами фальшиво построенной, очень *риторичной* (А. Луначарский. «Фисеско») [Там же].

До прошлого года я так же, как вы, нарочно старался отуманивать свои глаза вашею этою *схоластикой*, чтобы не видеть настоящей жизни (А. Чехов. «Дядя Ваня») [Там же: 318].

Софистика. Словесные ухищрения, вводящие в заблуждение [БТС РЯ: 1242].

Софистика. Рассуждение, основанное на софизмах [Ушаков 4].

Софизм. Формально правильное, но ложное по существу умозаключение, основанное на натяжке, на преднамеренно неправильном подборе исходных положений в цепи рассуждений [Там же].

2. Традиция китайской стилистики

Китайская стилистика имеет другую традицию. Не позже чем 3000 лет назад в Китае уже появились записи о стилистике. Потом почти во всех произведениях мыслителей периода Чуньцю (770–476 гг. до н. э.) присутствуют высказывания о стилистике. Например:

Лаоцзы в «Дао дэ цзин» пишет: «Верное слово не красиво, красивое слово не верно». Конфуций говорит: «Если речь лишена литературных достоинств, она не получит широкого распространения» («Цзочжуань»); «Пусть чувство в речи будет выражено достоверно, а языковое оформление — умно» («Лицзи»). Моцзы говорит: «Стилист не допускает, чтобы речевые средства исказили текст, а текст исказил намерение» («Моцзы»), дал он и свое определение понятия «сравнение».

Слово «стилистика» (*сюци*) впервые было зафиксировано в древнекитайском каноне «И-цзин» («Книга перемен») в предложении «стилистика нужна для утверждения искренности» — это выражение положило этическое начало китайской стилистики.

Потом китайские мыслители, филологи, литературоведы постоянно повторяют и подчеркивают этот принцип. Например:

В династии Хань (220–206 гг. до н. э.) был распространен литературный жанр «фу» (рифмованная проза), некоторые писатели увлекались напыщенным стилем при сочинении такого типа произведений, а не их качеством — такое направление сразу подвергалось серьезной критике со стороны многих компетентных литературоведов.

Кроме стиля речи традиционная китайская стилистика придает большое значение и нравственности говорящего/пишущего, подчеркивает важность неустанного и непрерывного самоусовершенствования его духовного и морального мира в достижении наилучшего результата его речевого выражения.

Нужно отметить, что до XX в. стилистика в Китае не формировалась как самостоятельная наука, а совмещалась с литературной критикой и мастерством творчества.

В начале XX в. вновь оживает интерес к китайской стилисти-

ке, одна за другой были опубликованы монографии и статьи по стилистике. В 1932 г. под влиянием западного языкознания вышла в свет стилистическая монография китайского языка Чэнь Вандао «Сюцисюэ фафань» («Основы стилистики»), которая положила начало современной стилистике Китая. В этой монографии стилист Чэнь Вандао выступает против обособленной, статической, механической точки зрения на стилистические приемы, подчеркивает единство формы и содержания и подчинение первого последнему. Потом стилистика в Китае развивается более или менее в рамках этой теоретической системы.

История показывает, что китайская стилистика обращает большое внимание на содержание речи и нравственность говорящего/пишущего, всегда подчеркивает добродетель говорящего/пишущего, ценит естественность и лапидарность в применении образно-художественных приемов и средств лексической и синтаксической выразительности языка, простоту, яркость и точность в изображении предметов и явлений внешнего мира, духовной жизни людей. Такие специфические этико-эстетические взгляды на искусство языка/речи, возможно, обеспечили стилистике счастливую судьбу в Китае.

В последние годы большое внимание обращается на экспрессивные способы, на языковые средства выражения, а истинное отношение говорящего/пишущего к сказанному игнорируется. Против такого нездорового подхода к речи выступили китайские лингвисты, среди которых выделяется Ван Сицзе. Под лозунгами «Сочетание научности с гуманизмом», «Сохранение традиции китайской стилистики» он во весь голос призывает к соблюдению установленного в ходе многотысячелетнего развития китайской стилистики принципа «Стилистика нужна для утверждения искренности». Призыв Ван Сицзе имеет большое значение для развития стилистики.

3. Искренность — душа стилистики

Со второй половины XX в. бурно развивается языкознание. Активизируется исследование языка в его связи с действительностью с коммуникативными целями. Явно прослеживается антропологическая тенденция в развитии современной лингвистики. Таково положение и в стилистике. А. Н. Кожин пишет: «Стилистика тем или иным путем приходит к необходимости обращать особое внимание не только на язык, но и на тех, кто им пользуется».

ся» [Кожин 1987: 12]. Принцип «искренности» отвечает этой тенденции и этически и морально обеспечивает психологическую основу сотрудничества участников речевого общения.

А какова концепция «искренности» в китайской стилистике? Каково ее содержание?

Термин «стилистика» в китайском языке обозначается двумя иероглифами: *сю* и *ци*. Морфема *сю* имеет значение ‘обрабатывать’, ‘упорядочивать’, ‘поправлять’, ‘украшать’; морфема *ци* обозначает языковые средства в речи-тексте и само готовое произведение. В общем термин *сюци* означает ‘целесообразно обрабатывать и усовершенствовать речь’, ‘упорядочивать и украшать речь’.

А как «обрабатывать»? По какой норме или по какому принципу?

Кроме технической стороны для китайской стилистики важно обращать внимание на проверку и утверждение благого намерения говорящего/пишущего.

Профессор Ван Сицзе [Wang Xijie 2000: 108–109] отмечает, что ключ стилистики следует видеть в принципе искренности, основой которого являются уместность и умеренность, короче говоря, «золотая середина», «дружность и согласие», а характерную черту этого принципа — «учение о доброжелательности в речевом выражении» — надо принимать как основу и исходное положение стилистики.

Мнение Ван Сицзе не лишено оснований.

Традиционная китайская культура характеризуется антропологической, этической направленностью. Она проникнута гуманизмом. Китайский народ видит в языке не средство борьбы с противником, а достижение согласия между людьми. Чтобы достичь этой цели, традиционная китайская стилистика руководствуется правилами умеренности, учитывающими отношения между собеседниками и связь сказанного с действительностью, она рекомендует ничего не преувеличивать, не преуменьшать, не становиться на «путь золотой середины» в коммуникации с людьми — «Держать в уме две крайности, но использовать середину» («Луньюй»), не допуская ни чрезмерности, ни отставания. И стилистика является не просто искусством красноречия, как это принято на Западе. Часто звучит громкий голос: стилистика имеет противоположную цель. В качестве доказательства слышны слова Лаоцзы: «Верная речь не красива, красивая речь не верна». И в народе речение *хуа-янь-цяо-юй* (красивые слова) носит неодобрительный оттенок, обозначая «увлекательные, но ложные слова».

Язык — это средство коммуникации. Речевая коммуникация касается четырех миров: языкового, культурного, вещественного и психического [Wang Xijie 1996: 63–182]. Успех коммуникации зависит от координации и согласования этих миров: от связи речи с действительностью, культурной традицией и психикой участников речевого общения. Стилистика как искусство речи должна в наибольшей степени обеспечить эту координацию и согласование. Среди этих связей на первом месте стоит, на наш взгляд, координация и согласование психики участников коммуникации, потому что коммуникация является прежде всего психическим процессом, который возможен только при желании всех его участников. Достижение цели коммуникации зависит от степени их сотрудничества, в частности от доверия собеседника, которое можно завоевать не просто языковыми средствами, но и намерением самого адресанта, его отношением к адресату и соответствием его речи действительности.

Чтобы завоевать доверие собеседника, говорящий/пишущий не избегает вопроса этики: верит ли собеседник в твою доброжелательность или нет? Если верит, то коммуникация может продолжаться; если не верит, то при нарушении принципа сотрудничества продолжение коммуникации уже не имеет смысла, и она сразу может прерваться. Как бы ни было красиво выражение, речь сразу прекращается, а текст адресанта остается недочитанным.

П. Грайс выдвинул принцип сотрудничества, а Э. Лич и др. сформулировали правила вежливости, которые очень помогают участникам коммуникации поддерживать общение. Отличие этих правил от китайского стилистического принципа заключается в том, что западные лингвисты обращают внимание на качество речи и формальное уважение говорящего/пишущего к собеседнику, а китайский принцип кроме этого подчеркивает и инициативу говорящего/пишущего, которая заключается в доброжелательности, в стремлении к согласованию отношений между людьми. В этом принципе воплощаются представления китайского народа об истине, добре и красоте, воплощается наивысшее эстетическое стремление традиционной китайской речевой культуры и стилистической обработки текста. И в ходе коммуникации ее инициатор всегда обращает внимание на то, какими способами, какими языковыми средствами лучше выразить свою искренность, благие намерения и действительную правомочность и правду речи.

Итак, в отличие от грамматики, более объективно изображающей структуру языка, стилистика как наука, изучающая употребление языка, тесно связана с намерением говорящего/пишущего и

его языковым воплощением. Принцип искренности обеспечивает гармонию отношений между людьми и тем самым нормальный ход коммуникации.

Отметим, что западная стилистика в области создания своей лингвистической теории и изучения формальной структуры языка добилась больших успехов. Но критика американского лингвиста Д. Хаймса справедлива: характерной чертой лингвистики является принятие теоретического изучения языка за приоритетную цель, а описание функционирования речи и речевого этикета — за второстепенную задачу [Wang Xijie 2000: 112]. За протекший век западная стилистика во многом помогла китайской стилистике в создании ее теоретической основы и формальной системы. При этом, однако, некоторые китайские стилисты в большей или меньшей степени игнорировали свою стилистическую традицию, свой (конечно, имеющий всеобщее значение) ценный и успешно действовавший эстетико-речевой принцип искренности. В стилистике как науке об употреблении языка, как науке об успешности коммуникации следует уделять должное внимание психологии коммуникантов. Соблюдая принцип искренности и используя соответствующую речевую технику, говорящий естественно завоевывает симпатию адресата и тем самым достигает желаемого результата. Следуя по этому пути, стилистика обеспечит себе дальнейшее плодотворное развитие.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1991 — *Аверинцев С.С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // *Античная поэтика* / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1991.
- БСЭ 1976 — *Большая советская энциклопедия*. М., 1976.
- БТС РЯ — *Большой толковый словарь русского языка* / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб., 2000.
- Даль — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 2000.
- Кожин 1987 — *Стилистика русского языка* / Отв. ред. А. Н. Кожин. М., 1987.
- Локк 1985 — *Локк Дж.* Сочинения: В 3 т. М., 1985. Т. 1.
- МАС — *Словарь русского языка*: В 4 т. / Под. ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1984.
- Платон — *Платон.* Сочинения: В 3 т. М., 1968–1972.
- Рождественский 1999 — *Рождественский Ю.В.* Теория риторики / Общ. ред. А. Ф. Лосева. М., 1999.

Секст Эмпирик 1976 — *Секст Эмпирик*. Сочинения в двух томах. М., 1976. Т. 2.

Ушаков — *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка: В 4 т. М., 1935–1940.

Wang Xijie 1996 — *Wang Xijie*. Xiucixue tonglun. Nanjing, 1996.

Wang Xijie 2000 — *Wang Xijie*. Xiucixue lunwen ji. Guangzhou, 2000.

А. Д. ШМЕЛЕВ

ВИДЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА*

Что есть красота?

На первый взгляд, этот вопрос, заданный в известном стихотворении Заболоцкого «Некрасивая девочка», имеет отношение скорее к философии и общей эстетике, чем к анализу естественного языка. Мы привыкли воспринимать красоту как базовую универсальную ценность, третий член триады Истина, Добро, Красота. Однако, если поставить вопрос несколько по-иному: «Какой концепт кроется за русским словом *красота*?» — то окажется, что этот концепт в большой степени лингвоспецифичен.

Первое и основное значение слова *красота* принято определять в словарях как «свойство по значению прилагательного *красивый*» [МАС 2]. Поэтому концептуальный анализ слова *красота* предполагает ответ на вопрос: «Что носители русского языка называют *красивым*?»

Первое, что приходит в голову при вопросе о том, что такое *красивый*, — это доставляющий удовольствие взгляду, т. е. 'такой, на который приятно смотреть'. Иными словами, речь идет об удовольствии от рассматривания зрительно воспринимаемого объекта. Именно такое понимание имеет место, когда прилагательное *красивый* применяется к облику человека (воспринимаемому в целом или в какой-то отдельной части — ср. *красивый человек, красивая девушка, красивое лицо, красивые глаза*), а также к любым другим материальным объектам: *красивый цветок; красивый костюм, красивая ваза; красивый сад, дом, город, корабль*. Ср.: «Такие красивые вестибюли в гостиницах, просто стыдно моими ногами входить» (А. Солженицын. «Раковый корпус»). *Красивым* может быть и общая картина, не сводимая к какому-то одному материальному объекту: *красивый вид, пейзаж, закат*. Более того, *красивыми* могут быть и явления, воспринимаемые в динамике: *красивая походка, красивые движения*.

Однако охарактеризовать нечто как *красивое* можно не только на основе зрительного восприятия. Так, *красивым* может быть го-

* Работа написана при поддержке РФФИ (грант № 01-06-80401) и РГНФ (грант № 01-04-00201а).

лос; можно говорить и о *красивой мелодии*, и о *красивом* (благозвучном) *имени*. Здесь речь идет о слуховом восприятии, которое тем самым тоже может быть источником представления о чем-то *красивом*¹. В то же время *осязание*, *обоняние* и *вкус* не могут быть источником эстетических наслаждений: удовольствия, получаемые посредством этих чувств, к эстетическим никак не относятся. Мы не говорим: *красивый на ощупь*; **красивый запах*. *Вино*, даже самое изысканное на вкус, нельзя назвать *красивым* (хотя, пусть с некоторой натяжкой, можно говорить о *красивом цвете* вина). И хотя само слово *вкус* используется для обозначения способности человека к восприятию прекрасного (ср.: *У Ивана хороший вкус*), однако речь в этом случае не идет о вкусовых ощущениях.

Итак, *красивое* — это 'то, на что приятно смотреть или что приятно слушать'? Такое толкование представляется недостаточным. Так, почти любому человеку бывает приятно выслушивать комплименты (ср. пример, приводимый в другой связи в статье [Падучева 1979]): *Похвала приятна всякому...*), однако это еще не делает комплименты *красивыми*. По-видимому, необходимо добавить, что *красивое* бывает приятно наблюдать или слушать даже при отсутствии личной заинтересованности (это вполне соответствует восходящему к античности представлению о красоте как о предмете «бескорыстного созерцания», или «чистой бесполезности» [Соловьев 1889]). В этом смысле *красота* является объективированной характеристикой: не случайно слово *красивый* не имеет валентности субъекта оценки, хотя, конечно, мнения о том, является ли тот или иной объект или явление *красивым*, могут расходиться².

Иногда эта идея практической бесполезности выходит на первый план, и тогда слово *красивый* приобретает отрицательные коннотации. Если человек *красиво говорит*, это не значит, что его речь услаждает слух (как в случае *красивого голоса*); *красиво говорить* значит не столько передавать информацию или выполнять иные непосредственные коммуникативные задачи, сколько реализовать «поэтическую» функцию языка. При установке на практические по-

¹ В известной песне про Эллис говорится: «Красиво одевается, красиво говорит». Способ одеваться воспринимается зрением, а то, как человек говорит, воспринимается на слух; но едва ли есть основания считать, что слово *красиво* употреблено здесь в двух разных значениях.

² Если бы *красивым* было просто 'то, на что приятно смотреть или что приятно слушать', естественно было бы ожидать, что прилагательное *красивый* наследует соответствующую валентность используемого в толковании слова *приятный* (кому или для кого).

требности коммуникации «поэтическая» функция воспринимается как нечто бесполезное — отсюда известное пожелание Базарова Аркадию Кирсанову *не говорить красиво*. Ср. также такие сочетания, как *красивые слова, красивые фразы* (скорее всего, бессодержательные), *красивые жесты* (поступки, рассчитанные лишь на внешний эффект) и т. п. Ср.: «Зачем же вы пишете? Чтобы сказать красиво то, что было сказано просто?» (Пушкин). Поэтому не лишенным оснований оказывается суждение о *красоте*: «Сосуд она, в котором пустота», — один из возможных ответов, предложенных в упомянутом стихотворении Заболоцкого на вопрос: «Что есть красота?»

Конечно, указание на «чистую бесполезность» не исчерпывает вопроса о том, что такое *красота*. Для философской эстетики встает вопрос о положительной сущности красоты. Как отмечал Владимир Соловьев, «сказать, что красота есть предмет бескорыстного созерцания, или цель сама в себе, значит только сказать, что она не есть средство для посторонних целей: определение совершенно верное, но чисто отрицательное... этим нисколько не устраняется вопрос о независимом содержании этой цели: за что, за какое свое собственное внутреннее свойство ценится эта чистая бесполезность?» [Соловьев 1889]. Для лингвистического анализа этот вопрос трансформируется в вопрос о том, какие требования накладываются на «предмет бескорыстного созерцания», чтобы его можно было назвать *красивым*.

Следует признать, что определение Владимиром Соловьевым красоты как победы светлого, нематериального начала над бесформенной материей, хаотическим смятением, косной тяжестью, грубой силой можно считать импрессионистическим, но в целом адекватным описанием представлений о *красоте* в русской языковой картине мира. Мы готовы назвать *красивой* легкую походку, но не тяжелую поступь; *красивым* может быть порхание бабочки, но не ползание гусеницы. Нередко *красота* связывается также с чистотой и порядком — ср. у Пушкина: «Что за диво! Все так чисто и красиво» («Сказка о мертвой царевне»); «Везде порядок, чистота, красивость» («Путешествие в Арзрум»).

Красивое и некрасивое

Интересно, что *некрасивым* в норме можно называть существенно более ограниченный круг объектов и явлений. Природные объекты, как правило, *некрасивыми* не называют (хотя они могут быть названы *безобразными*) — это прилагательное в основном используется для обозначения того, что каким-то образом связано с человеком и

его деятельностью: *некрасивый почерк; некрасивое лицо; некрасивая внешность; некрасивое имя; некрасивая походка.*

Обратим внимание на некоторое расширение исходного представления о красоте, которое можно наблюдать в таких сочетаниях, как *красивый гол, красивая комбинация* (в шахматах), *красивое решение математической задачи.* Здесь исчезает представление о красоте как о «чистой бесполезности». *Красиво* можно забить гол, но не говорят о [?]*красивом ударе мимо ворот.* В шахматах *красивая комбинация* должна приводить к желаемому результату: победе, ничьей в трудном положении или хотя бы к существенному улучшению позиции. *Красивое решение* задачи одновременно предполагается правильным: если решение неправильное, его нельзя назвать *красивым.*

Андрей Старостин в книге «Большой футбол», рассказывая о приезде в Москву венской команды «Аустрия» на матч с ЦДСА, вспоминал: «Не знаем, выиграем мы или проиграем, — заявил на аэродроме тренер австрийцев, — но мы вам покажем красивый футбол». Действительно, как писал Ан. Старостин, «внешне нарядная, легкая и непринужденная игра венцев, многоходовые комбинации поначалу вызывали восторг у зрителей». Но «когда счет стал 5 : 0 в пользу армейцев, бесплодная красивость австрийской игры стала вызывать чувство недоумения». И Ан. Старостин задается вопросом: «Какая же может быть красота без победы?»

Можно полагать, что *красота* во всех случаях такого рода состоит в эффективном достижении цели неочевидным, непрямолнейным способом, демонстрирующим превосходство человеческого разума, позволяющего добиться своего в трудных материальных обстоятельствах (так, в шахматах *красивая комбинация* всегда предполагает жертву, причем обычно чем больше материала жертвуется, тем комбинация красивее). При этом если *красивый гол* еще относится к зрительно воспринимаемым явлениям, то *красивая комбинация* и *красивое решение задачи* воспринимаются не столько зрением, сколько «мысленным взором». Во многих случаях такого рода эстетическая оценка смыкается с интеллектуальной (*красивое решение задачи*).

Заметим, что здесь еще сильнее проявляется несимметричность *красивого* и *некрасивого.* Когда мы говорим о *красивом решении задачи,* мы исходим из того, что автор такого решения продемонстрировал *сообразительность* и проявил *незаурядные интеллектуальные способности.* Словосочетание *некрасивое решение задачи* гораздо менее вероятно; но самое главное состоит в том, что оно указывает не на глупость, а на излишнюю прямолинейность или громоздкость: эстетическая оценка не переходит в интеллектуальную. Отрицательная эстетическая оценка, выра-

женная в слове *некрасиво*, может смыкаться не с интеллектуальной, а с этической оценкой — ср. *некрасивое поведение; поступил некрасиво*. Именно этическая оценка дается в известной строке Пастернака «Быть знаменитым некрасиво».

Указанная несимметричность может быть объяснена, если принять упомянутые выше эстетические воззрения Владимира Соловьева. Как мы помним, *красота*, по Соловьеву, состоит в победе над косной тяжестью и грубой силой, тогда как *безобразным* является торжество грубой силы, или низших материальных начал. Понятно, что для победы над грубой силой (*красивое*) часто нужно напряжение интеллектуальных способностей; но ничего этически превосходного в этом, вообще говоря, нет. Напротив того, торжество грубой силы (*некрасивое*) не обязательно свидетельствует о глупости, но часто воспринимается как этически неприемлемое (сильный человек бьет слабого).

В результате оказывается, что этически предосудительным может оказаться и *красивое*, и *некрасивое*. Выражение *некрасивый поступок* содержит непосредственное моральное осуждение, но и *красивые жесты* могут не одобряться, если говорящий имеет основания предполагать, что за ними стоят неискренность и тщеславие.

Приз за красоту

Итак, мы видим, что объектом эстетической оценки, к которым в русском языке применимо слово *красота*, могут оказаться весьма разные сущности. При этом основания эстетической оценки также оказываются весьма различны. Иногда это может привести к недоразумениям. В книге Б. С. Вайнштейна «Ловушки Ферзьбери» рассказывается история о том, как мастер Н. провел в партии с кандидатом в мастера Пумпянским эффектную комбинацию с жертвой трех фигур. Вот что за этим последовало:

— Здорово это вы разыграли! — сказал Пумпянский. — Мне даже самому приятно. Такое чередование тихих ходов с жертвами фигур — нарочно не придумаешь! Должны дать вам приз за красоту.

И дали. Чудесную статуэтку. Только Н. не успел ее получить — он торопился вернуться в Ташкент, а граверу нужно было время, чтобы запечатлеть имя мастера на постаменте бронзового коня.

— Не горюй, — обнадежил его судья, — мы пришлем тебе приз через два дня по почте.

И вот прошло какое-то время.

— Странная посылка пришла из Москвы, — удивились на почте. — Небольшая коробка, а смотрите, какая тяжелая... Что тут на сопроводительном бланке написано? Мастеру спорта... Боже мой! Приз за красоту!

Сбежались все сотрудницы отделения связи. Одна из них, сведущая в международных делах Мадина, рассказала, что за границей то и дело устраивают конкурсы красоты. Победительницам дают звания: «мисс Исландия», или там «миссис Миссисипи», или еще как-нибудь. Ну и призы, конечно.

Путем несложных силлогизмов Мадина пришла к выводу, что посылку придет получать «мистер Ташкент».

Мастер Н. выделялся среди окружающих скорее глубиной интеллекта и остроумием, нежели внешностью. Даже друзья признавали, что его профиль, сложение и, пожалуй, шевелюра далеки от стандартов красоты. Поэтому, когда он пришел за посылкой, Мадина, не веря своим глазам, удивленно спросила:

— Вы что же, по доверенности посылку получаете?

— Нет, — ответил мастер, — зачем же я буду сам себе доверенность писать? Вот мой паспорт.

Три эксперта придирчиво исследовали паспорт, рассматривали то фотографию, то оригинал, и наконец Мадина воскликнула:

— И вам дали приз за красоту?!

— А как же было не дать? Шутка ли, три фигуры кряду! Обещали в журнале напечатать.

— А, значит, вы шахматист! Кызляр (девочки), — сказала Мадина, — тут ничего не поделаешь. Как видно, среди шахматистов он слышет красавцем, лучшего не нашлось...

С тех пор в шахматных турнирах призы за красоту по почте не посылают.

Примечательно, что такое недоразумение не могло бы произойти, если бы участники этой истории пользовались, скажем, английским языком. Путаница была бы невозможна, поскольку «конкурс красоты» по-английски называется *beauty contest*, а «приз за красоту», присуждаемый за красивую комбинацию в шахматной партии, — это *brilliancy-prize*.

~

Красота в межъязыковой перспективе

Хотя *красивыми* по-русски могут быть названы весьма разные вещи, есть некоторое ощущение семантического единства слова *красота* (и прилагательного *красивый*). Разумеется, женская

красота и красота шахматной комбинации — совсем разные вещи, но, как кажется, и в том и в другом случае речь идет именно об эстетической оценке³.

В указанном отношении прилагательное *красивый* отличается от его аналогов в ряде западноевропейских языков, которые вовсе не обязательно выражают именно эстетическую оценку. Так, по-русски странно было бы говорить о **красивой погоде*: французское *beau temps* (и немецкое *schönes Wetter*) следует переводить на русский язык просто как *хорошая погода*. Собственно, и *beau*, и *schön* означают скорее просто 'очень хороший' — ср. следующие французские словосочетания, при переводе которых слово *красивый* совершенно неуместно: *une belle âme*; *manquer une belle occasion*; *une belle somme d'argent*; *une belle santé* и т. п. Конечно, можно было бы сказать, что *beau* и *schön* просто многозначны и лишь в одном из своих значений соответствуют русскому *красивый*. Однако в любом случае показательна возможность использования этих прилагательных не только для выражения эстетической оценки, пусть даже в других лексических значениях (об отличии французского *beau* от русского *красивый* см. также только что опубликованную статью [Разлогова 2003]).

Пожалуй, слова *beau* и *schön* ближе к русскому *прекрасный*, также означающему нечто вроде 'очень хороший', но при этом способного применяться к эстетическим ценностям. Не случайно именно слово *прекрасное* принято использовать в философской эстетике не только при переводе немецких и французских авторов, но и в оригинальных текстах. Действительно, это слово в меньшей степени обременено лингвоспецифичными «наивными» представлениями и потому больше подходит на роль условного термина.

«Наивная эстетика» и искусство

Разного рода теории эстетики обычно стремятся объяснить не только красоту в природе, но и красоту как категорию искусства. При этом, когда речь идет о смысле искусства, как базовый термин общей теории эстетики используется только слово *прекрасное* (но не слово *красивое*). Здесь существенно, что в сфере искусства *красивое* часто оказывается эстетически сомнительным (ино-

³ За рамки собственно эстетической оценки выходит лишь просторечное употребление слова *красота* как восклицания для выражения радости в ответ на сообщение о чем-то приятном (*Красота!*).

гда в этом случае используют существительное *красивость*), а стоящие за этим словом представления русской «наивной эстетики» — неприменимыми. Что же касается терминов *красота* и *прекрасное*, то при использовании их в общей теории искусства смысл их оказывается условным и может довольно далеко отстоять от смысла, реконструируемого на основе семантического анализа соответствующих слов повседневного языка.

Здесь релевантно следующее рассуждение художника С. Файбисовича:

Во всех областях человеческой деятельности существует понятие профессионализма. Не являются исключением и занятия, имеющие дело с эстетическими категориями, то есть объемлемые понятием искусство. В свою очередь, профессионализм в искусстве, помимо прочего, включает и экспертную оценку эстетического качества, в том числе и всего, объемлемого понятием красота.

Давно уже повелось и представляется само собой разумеющимся, что так называемый «рядовой» или «широкий» зритель воспринимает произведения искусства, в особенности изобразительного, через призму экспертных искусствоведческих оценок: нуждается в разъяснениях и руководствуется ими (особняком стоит кич, от которого одни балдеют, а другие их за это презирают).

А вот в природе красота вполне постигаема каждым, независимо от культурной подготовки, и никакая предварительная экспертиза не требуется. Нет в природе ни кича, ни элитарного. Даже невозможно представить себе некую корпорацию, монополизировавшую представления о красоте природы, вообще о том, что такое в природе «хорошо» и что такое «плохо».

К естественной, природной красоте относится и человеческая. Разумеется, существуют разные вкусы, а также национальные, расовые, кастовые и прочие представления в их историческом развитии и т. п. Но что такое прекрасное тело человека, всяк, пусть и по-своему, понимает правильно, адекватно, не нуждаясь в подсказках. То же относится и к человеческому лицу. Дело даже не в том, всякий ли согласится считать Мэрилин Монро или Алена Делона красивыми, а в том, что не найдется никого, кто скажет: «Не вам судить. Вы профаны и как надо ценить не можете».

Видимо, разница в том, что искусство — область и результат человеческого творчества, а природа и человек — универсального. Создатель не всякого наделяет красотой — у него есть еще много всякого, чем наделять или обделять, но он никого не обделяет способностями и правами верно судить о ней.

Слово *прекрасный* гораздо дальше отстоит от представлений «наивной эстетики»; поэтому использование его в качестве условного специального термина позволяет абстрагироваться от этих представлений и предаться глубокомысленным рассуждениям на тему о том, в чем суть *прекрасного*, — рассуждениям, которые не могут быть проверены языковой интуицией. В рамках общей теории искусства возможны споры о том, насколько совместима красота с понятием пользы (и, тем самым, какова роль «прикладного искусства»), в каких случаях функционирование объекта как произведения искусства лишает его утилитарной ценности⁴. Но все споры такого рода находятся уже за пределами концептуального анализа естественного языка.

ЛИТЕРАТУРА

- МАС — Словарь русского языка / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1982–1984. Т. 1–4.
- Падучева 1979 — *Падучева Е. В.* Денотативный статус именной группы и его отражение в семантическом представлении // Научно-техническая информация. Сер. 2: Информационные процессы и системы. 1979. № 9.
- Разлогова 2003 — *Разлогова Е. Э.* Абстрактное и конкретное в семантике французских *beau* и *bon* // Вопросы языкознания. 2003. № 5.
- Соловьев 1889 — *Соловьев В.* Красота в природе // Вопросы философии и психологии. 1889. Кн. 1.

⁴ Как писал В. А. Жуковский, «если бы Рафаэль вздумал расписывать дверцы кареты, то эта карета потеряла бы свое достоинство как карета, и ее дверцы сделались бы картиною»

Н. В. ГАТИНСКАЯ

ТИПЫ ЯЗЫКОВОЙ МЕТАФОРЫ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В работе рассматриваются типы языковых метафор в русском языке. Анализируются функции такого тропа, как олицетворение.

Образность — это сфера, включающая в себя различные языковые способы выражения образа. «Будучи ориентирован на предметный мир, образ воспроизводит объект в его целостности. Основным источником образов — зрительное восприятие» [Арутюнова 1999: 315].

В когнитивной модели языка метафора занимает центральное место и рассматривается как действующий в семантике принцип аналогии [Рахилина 2000: 360].

В основе образности лежит зрительное представление. Без «взидения» человеку трудно что-либо представить. Это можно проиллюстрировать на примере миниатюры В. Ф. Одоевского «Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем»: в ней приказной Севастьяныч, призванный на следствие о мертвом теле, вдруг слышит просьбу вернуть тело его владельцу и отвечает:

(1) — Я вас не вижу, сударь.

— Ничего нет мудреного! Как вам меня видеть! Я — без тела!

— ...дайте хоть взглянуть на себя.

— Извольте, я могу вам показаться на минуту <...> только мне это очень трудно...

И при этих словах в темном углу стало показываться какое-то лицо без образа: то явится, то опять пропадет, *словно молодой человек, в первый раз приехавший на бал*, — хочется ему подойти к дамам и бойтся, выставит лицо и опять спрячется...

— ...вы не может себе вообразить, как трудно без тела показываться!.. сделайте милость, отдайте мне его поскорее, — говорят вам, что пятидесяти рублей не пожалею (курсивом здесь и далее выделены метафоры, другие тропы и их маркеры. — Н. Г.).

Таким образом, автор при помощи сравнения заполняет «пустоту», — и читатель преодолевает «безобразность».

Н. Д. Арутюнова определяет метафору как троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т. п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении [ЛЭС 1990: 296].

Сопоставляя метафору со сравнением, Н. Д. Арутюнова обращает внимание на лаконизм метафоры: «...в классическом случае сравнение трехчленно (А сходно с В по признаку С), метафора в норме двухчленна (А есть В)» [Арутюнова 1999: 355].

Чтобы кратко рассмотреть весь набор метафорических структур в русском языке, можно воспользоваться классификацией языковых метафор, данной в книге О. И. Глазуновой. В соответствии с тем, что метафорический перенос может осуществляться в рамках лексемы, словосочетания или развернутой синтаксической единицы, она выделяет семь типов метафорических структур: 1) номинативная метафора; 2) метафорическая предикация; 3) генитивные метафорические конструкции; 4) адвербиальные метафорические конструкции с наречиями, мотивированными формами творительного падежа существительных; 5) атрибутивные и адвербиально-атрибутивные метафорические конструкции; 6) сравнительные метафорические конструкции; 7) устойчивые фразеологические сочетания [Глазунова 2000: 130, 141, 144–172].

Автор настоящей публикации считает зрительный образ обязательным признаком языковой метафоры. В соответствии с таким пониманием метафоры в статье анализируется главным образом «живая» метафора, которая еще не стала принадлежностью лексикографических толкований. Приведем примеры.

Номинативная метафора:

- (2) (Чаадаеву в ответ на письмо с присланным его портретом. — Н. Г.) Портрет очень хорош <...>. Это сходство настолько поразительно, что у меня невольно возникла мысль, нет ли особого типа людей, являющихся *как бы медалями* в человечестве: настолько он отличается от обычного типа людей, который можно тогда сравнить с ходячей монетой (Ф. Тютчев — П. Чаадаеву, 13 апреля 1847).

Почему именно «медаль» связывается с обликом Чаадаева? Исходный текст можно дополнить комментарием Гершензона: «В его наружности была какая-то резкая своеобразность, сразу выделявшая его даже среди многочисленного общества, так же origi-

нально было и его лицо, нежное, бледное, как бы из мрамора, без усов и бороды, с голым черепом, с иронической и вместе доброй улыбкой на тонких губах, с холодным взглядом серо-голубых глаз. В неподвижности его тонких черт было что-то мертвенное, говорившее о перегоревших страстях и о долгом навыке скрывать от толпы пламенное волнение духа» [Гершензон 2000: 122].

Надо отметить метонимический перенос свойств внешнего облика на всю личность Чаадаева. Тютчев причисляет его к уникальным людям. С одной стороны, обозначена скульптурность облика и уникальность личности Чаадаева, с другой стороны, обычные люди уподоблены ходячей монете: они и одинаковы, как монеты. Субстантивная метафора Тютчева оказалась очень емкой. Обобщающую способность метафоры сразу охватить воспринимаемый предмет одновременно с разных сторон в одном акте восприятия и описания отмечает Ю. И. Левин [Левин 1998а: 457].

Метафорическая предикация:

- (3) Круглолицый, полнощекий и румяный, как херувим на вербе, этот мальчик [Катенин] вечно *кипел, как кофейник* на конфорке (Ф. Вигель. «Записки»).

Генитивные метафорические конструкции:

- (4) Как таить такие сокровища в своей памяти и не дать в них отчета современникам? Вот чем хорош Запад: там прошедшее не погибает. Там нет *ржавчины равнодушия* (С. Шевырев — П. Чаадаеву, 17 окт. 1854).

Адвербиальные метафорические конструкции с наречиями, мотивированными формами творительного падежа существительных:

- (5) Я издаю Пантеон, ты бы мог издавать Политион, но дело состоит в том, что содержатели типографий не богатеют и *смотрят сентябрем* на переводчиков (Н. Карамзин — И. Дмитриеву, 3 июня 1798).

— Содержатели типографий не богатеют от переводчиков и мрачны, словно хмурым сентябрьский день.

Е. В. Рахилина сформулировала основное семантическое свойство творительного падежа: «наблюдаемость» [Рахилина 2000: 86], поэтому не случайно он организует несколько образных структур, среди которых доминирует «творительный сравнения»:

- (6) Тебе сказали с удивлением, что я танцую! И ты поверил! Вздор, мой друг. Мне ли *прыгать серной* с кирасирскими офицерами (Н. Карамзин — И. Дмитриеву, 27 июля 1798).

Реже представлена метаморфоза:

- (7) Занавес поднялся, и кто не помнит, как выходил обыкновенно Каратыгин на сцену? В «Отелло» в совет сенаторов он *влетел* уж действительно *черным вороном*, способным заклевать не одну только голубку... В райке и креслах захопала (А. Писемский. «Тысяча душ»).

— Отелло в сцене в сенате превратился в черного ворона.

Метаморфоза сохраняет подразумеваемый элемент «превращение», на это указывал А. А. Потехин, заметив, что из выражений мифического превращения язык берет значение «становиться иным», минуя ступень «оборачиваться, превращаться» [Потехин 1958: 485].

По наблюдениям Н. Д. Арутюновой, «в творительном метаморфозы исчезает основной субъект, а сохраняется лишь его „оборотень“» [Арутюнова 1999: 356], например:

- (8) Он в шестнадцатом году весною

Говорил, что *птицей прилечу*.

Через мрак и смерть к его покою,

Прикоснусь крылом к его плечу (А. Ахматова, 1936).

Думается, надо различать последовательное, четкое использование метаморфозы в поэтической речи (см. выше пример из Ахматовой) и адвербиальную метафору, восходящую к метаморфозе [Арутюнова 1998: 357], например:

- (9) ...директор, обратившись к господину в мундире, спросил: — Вам что? — За что я погибать должен, ваше превосходительство? — произнес тот. — Дело ваше еще не рассмотрено. — *Аспидом посмотрел* ему вслед чиновник (А. Писемский. «Тысяча душ»).

Адвербиальную метафору можно увидеть в примере:

- (10) На сходках наших он мало вмешивался в разговор. <...> Мне всегда казалось, что между нами, живыми, небрежными, веселыми, четверостопными ямбами, он всегда *смотрел важным гекзаметром* (П. Вяземский. «Дельвиг»).

— Мы ямбы, а он — важный гекзаметр.

Несерьезные молодые люди уподобляются четырехстопному ямбу, солидный господин своими манерами ассоциируется с-поступью (ритмом) шестистопного размера гекзаметра.

Атрибутивные и адвербиально-атрибутивные метафорические конструкции. Например:

- (11) Всякий раз, когда я думал о Федорченко, я точно наткнулся на стену — в нем не было, казалось, ни одного недостатка, он был почти совершенен в том смысле, что все, что мешает человеку в жизни, в нем от-

существовало в идеальной степени: огорчения, печаль, сомнения, моральные предрассудки, — мысли об этом ему никогда не приходили в голову. И я не мог себе представить, какая женщина, если это только не было несчастное и забытое существо, живущее впроголодь, могла решиться соединить свою судьбу с этой тупой и *душевно беззвучной жизнью* (Г. Газданов. Ночные дороги).

— Душа не звучит, и где же она, есть ли она в этом человеке?

В примере 11 можно видеть адвербиально-атрибутивную метафору.

Иногда метафоры маркируются союзами *как бы* и *как будто*, *вроде как*, реже *будто*. Эти союзы маркируют типы метафор, которые мы перечислили, чаще всего номинативную метафору и метафорическую предикацию. Вполне возможна ситуация, когда семантически и функционально гибкий служебный показатель *как бы* маркировал бы все типы упомянутых метафорических конструкций. Эти метафоры можно считать чисто семантическим явлением. В таких случаях знаки кажимости перестают быть модальными операторами и переходят в ранг семантических операторов. Как семантические операторы они находятся в ряду таких разнородных показателей, как *квази-N*, *почти*, *можно сказать* и др. Говорящий использует их, чтобы обеспечить максимальную точность номинаций. Н. Д. Арутюнова считает семантические операторы особой изофункциональной категорией, которой до сих пор не уделялось должного внимания [Арутюнова 1999: 831; Гатинская 1999].

Существует особый тип метафор, маркируемых семантическими операторами *как бы* и *как будто*. Это субстантивные и номинализованные метафоры. Их нельзя квалифицировать как номинативную метафору: это не просто имя, а субстантивная конструкция, которая разворачивается в высказывание (примеры 12, 13), или это номинализация высказывания (14):

- (12) Однажды я видел в Московском литературно-художественном кружке Скитальца — *как бы живое удешевленное издание Максима Горького*: те же сапоги, блуза, ременный пояс, но на лице незначительность даже замечательная (В. Ходасевич — в сб. «Воспоминания о серебряном веке»).
- (13) Серьезное чтение утомляло его. <...> большую часть свободного времени он проводил, положив на локоть голову; иногда вместо локтя употреблял ту книгу, которую Штольц навязывал ему прочесть. Так совершал свое учебное поприще Обломов. Голова его представляла сложный архив мертвых дел, лиц, эпох, цифр, религий, ничем не связанных истин, задач, положений и т. п. Это была *как будто биб-*

лиотека, состоящая из одних разрозненных томов по разным частям знаний (И. Гончаров. «Обломов»).

- (14) В автобиографической книге «Другие берега» писатель дает удивительно красочную картинку пробуждения сознания, *как бы включения света, подключения тока*, этого, так сказать, второго крещения, «более действительного, чем первое» (Б. Носик. «Мир и дар Набокова»).

В заключение коснемся функций такого вида тропа, как олицетворение.

В рассказах А. Чехова автор, желая оставаться в тени, с помощью олицетворения выражает эмоции, создает лирическое настроение. Например:

- (15) Святогорские впечатления стали уже воспоминаниями, и я видел новое: ровное поле, беловато-бурую даль, рощицу у дороги, а за ней ветряную мельницу, которая стояла, не шевелясь и, *казалось, скупчала* оттого, что по случаю праздника ей не позволяют махать крыльями (А. Чехов. «Перекати-поле»).

— Мельница напоминает крестьянку, которая по случаю праздника вынуждена скупать, сложа руки.

В редких случаях, отображая эмоции повествователя, олицетворение у А. Чехова может быть своеобразным ключом к разгадке замысла автора. Например:

- (16) ...вся эта ресторанный роскошь, бывшая на столе, показалась мне скудной, воровскою, похожею на Полю. Самый жалкий и преступный вид имели два пирожка на тарелочке. «Сегодня нас унесут обратно в ресторан, — *как бы говорили* они, — и завтра опять подадут на обед какому-нибудь чиновнику или знаменитой певице» (А. Чехов. «Рассказ неизвестного человека»).

Чехов, как известно, открыто не высказывается, не морализует, он только иногда проговаривается. Рассказ ведется от лица мнимого лакея, и это его оценки. По контексту горничная Поля — наглая воровка, воровство преступно. Олицетворение — это воображаемый монолог пирожков, и пирожки тоже обманщики, хоть и пассивные, вынужденные. Орлов обманывает Зинаиду Федоровну, она обманывает себя, лакей совсем не лакей, пробрался в дом с какой-то целью и играет странную роль в этой истории: какой-то добровольный мученик; он болен, жалеет Зинаиду Федоровну и, может быть, влюблен в нее. Пирожки жалкие в своей обманной роли, потому что жалки, несчастны и обречены на гибель здесь, в этом мире люди.

Если в XIX в. прозаики использовали эту стилистическую фигуру эпизодически, то в XX в. в прозе В. Набокова олицетворение встречается чаще и ему придаются различные функции. Оно может выражать скрытые эмоции персонажа:

(17) ...Мартын посмотрел на перечницу, к которой дядя потянулся, и ему показалось, что эту перечницу он видит в последний раз. Он быстро перевел глаза на мать, на ее худые руки в бледных веснушках, на нежный профиль ее и приподнятую бровь <...> и опять ему показалось, что эти веснушки и бровь он видит в последний раз. Одновременно и вся мебель в комнате, и ненастный пейзаж в окне, и часы с деревянным циферблатом над буфетом, и увеличенные фотографии усатых скруточных господ в черных рамах, — все как будто заговорило, требуя к себе внимания ввиду скорой разлуки (В. Набоков. «Подвиг»).

Во время прощального обеда Мартын, предчувствуя что-то, пристально оглядывает своих родных и комнату. Его настойчивый взгляд рождает зрительный эффект. Все неживое потянулось к нему, предметы задвигались, ожили. В сцене, когда люди, Мартын и его мать, сдерживают свои чувства и молчат о своей тоске, дар речи у автора получают предметы:

(18) Он поднялся к себе, уложил бритву и ночные туфли, с трудом защелкнул чемодан. <...> «Прощай, прощай, — быстро пропела этажерка, увенчанная черной фигуркой футболиста (В. Набоков. «Подвиг»).

Олицетворение может нести специальное задание. Например:

(19) Отец Мартына врачевал кожные болезни <...> Весной восемнадцатого года он отяжелел, распух, стал задыхаться и умер при неясных обстоятельствах. Его жена, Софья Дмитриевна, жила в то время с сыном под Ялтой: городок *примерял* то одну власть, то другую, и все *привередничал* (В. Набоков. «Подвиг»).

Набоков сталкивает комический образ с трагическим содержанием реальных событий, выраженных этим образом. Сочетание фоновых знаний о беспомощности людей в Крыму в гражданскую войну с образом городка — легкомысленной щеголихи, которая не знает, какую бы ей власть надевать, создает оттенок мрачной иронии.

В усложненном языке его прозы русского периода олицетворение занимает особое место. По наблюдениям Ю. И. Левина, в «Даре», овеществляя невестественное, оживляя неживое, одушевляя бездуховное, автор бесчисленными олицетворениями создает визуально-пластический, зрительно-двигательный код

[Левин 1998б: 319], в прозе его предшественников и большинства современников нет такой избыточной метафоричности. Мир Набокова совершенно иной. Он широк, подробен, детально описан: в нем хорошо видно гусеницу, которая переходит тропинку и оглядывается на мальчика Набокова в «Других берегах». Он изобретателен в способах и средствах своего повествования. В своем многообразном мире Набоков может быть всемогущ, как абсолютный монарх, который по своему произволу делает персонажи неживыми или оживляет неодушевленные предметы. Но и мир предметов воздействует на автора. Например:

(20) ...в сумеречном оцепенении его кабинета молодые мои чувства подвергались <...> телеологическому воздействию, *как будто* собравшиеся в полутьме знакомые предметы сознательно и дальновидно *стремились создать* тот определенный образ, который у меня теперь запечатлен в мозгу; *эту тихую работу вещей надо мной* я часто чувствовал в минуты пустых, неопределенных досугов (В. Набоков. «Другие берега»).

Он демократичен, как никто из авторов, потому что в спектакле жизни действуют в качестве участников живое и неживое, предметы и отвлеченные понятия (о равноправии всех действующих лиц в «Даре» пишет Ю. И. Левин [Левин 1998б: 320]).

Набоков не обедняет мир, заслоняя его собой, своей личностью, он его расширяет, раздвигает, делает огромным и разнообразным, и важную роль в этом играет олицетворение.

Традиции метафорики прозы Набокова своеобразно преломляются в теории и практике поэтов, которые называли себя вначале метаметафористами, а теперь именуются метареалистами. К. Кедров, поэт и теоретик этого направления, в определении метаметафоры использует слово «выворачивание»: «Вогнуто-выгнутое пространство, где каждый предмет охватывает собою мир и одновременно пребывает внутри него — вот что такое метаметафора» [Кедров 1999: 19]. В своей книге «Метакод и метаметафора» в главке «Человек — это изнанка неба» К. Кедров пишет: «Человек не внутри Вселенной, а одновременно и внутри, и снаружи охватывает ее собой» [Там же: 49]. Поэт Алексей Парщиков считает, что метареалисты следуют за физической реальностью, за внешней формой по направлению к внутренней реальности: «„Мет-аписьмо“ — это показ того, что не очевидно, и попытка дать ему пластическую форму. Важно, что они (предметы) говорят» (Телеканал «Культура», передача «Графоман», 28 сентября 2002 г.).

Приведем пример метафор из стихотворения одного из метареалистов — Ивана Жданова:

Пойдем туда дорогой колеистой,
 где в шкуре плеса тополь серебристый —
 алмаз, не уступающий черте.
Там речка спит на согнутом локте.

*Ей сон такой неудержимый снится
 из наших отражений, а над ним
 там сельский быт в тесовых рукавицах
 не застит дня видением пустым.*

[Поэты-метареалисты 2002: 114].

В. Набоков вслед за А. Белым (см. его статьи из сб. «Символизм». М., 1910) утверждал, что между поэзией и прозой нет средостений: «...Как и в современных научных классификациях, наши представления о поэзии и прозе во многом перекрывают друг друга. И бамбуковый мостик, переброшенный между ними, — метафора» (V. Nabokov. Strong Opinions. New York, 1973. P. 44. Пер. Г. Левинтона. Цит. по: [Набоков 2000: 781]).

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова 1999 — *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1998.
 Гатинская 1999 — *Гатинская Н. В.* Функционально-семантическая характеристика служебного слова *как бы* // Разноуровневые характеристики лексических единиц: сб. науч. статей. Часть 3: Морфология и синтаксис. Смоленск, 1999.
 Гершензон 2000 — *Гершензон М. О.* Чаадаев. М., 2000.
 Глазунова 2000 — *Глазунова О. И.* Логика метафорических преобразований. СПб., 2000.
 Кедров 1999 — *Кедров К.* Метакод и метаметафора. М., 1999.
 ЛЭС 1990 — Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
 Левин 1998 — *Левин Ю. И.* Структура русской метафоры // *Левин Ю. И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
 Набоков 2000 — *Набоков В. (В. Сирин).* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 1: 1918–1925 / Примеч. М. Э. Маликовой. СПб., 2000.
 Потехня 1958 — *Потехня А. А.* Из записок по русской грамматике. М., 1958. Т. 1–2.
 Поэты-метареалисты 2002 — Поэты метареалисты: Александр Еременко, Иван Жданов, Алексей Парщиков. М., 2002.
 Рахилина 2000 — *Рахилина Е. В.* Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М., 2000.

А. Г. ГРЕК

КРАСОТА МИРА В «КОРМЧИХ ЗВЕЗДАХ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Стихотворение, которым открывается первый раздел первого поэтического сборника Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1903), знаменательно озаглавлено — «Красота» (название раздела — «Порыв и грани»). Как следует из посвящения, стихотворение обращено к В. Соловьеву, чей опыт мистического узрения Красоты и ее женского начала был для автора чрезвычайно важным. К тому же Соловьев едва ли не первым увидел в Иванове прежде всего поэта, а уже потом историка древностей и филолога и представил его российской читающей публике. Предпосланный основному тексту эпиграф из гомеровского гимна к Деметре¹, в русском переводе звучащий так: «И обвевала ее, и окрест дышала красота», — служит своего рода ключом к мистериально-архаичному смысловому и образному пласту стихотворения, которое, по словам Н. В. Котрелева, представляет собой «инициацию введения в поэзию»².

Красота и поэзия, творчество и Красота в их антимимической тождественности являются для автора «Кормчих звезд» звездами, которые светят заблудившемуся путнику в «туманном пределе бездорожья» (О. А. Дешарт) [СС 1: 42], иначе — «сияющими в недостижимой высоте над житейским морем вечными и неизменными духовными ориентирами, просветами из платонического мира идей в мир вещей» [Аверинцев 1976: 19]. Не случайно сборник открывается стихотворением «Красота», хотя им и не исчерпывается данная тема в «Кормчих звездах». Из множества стихотворений сборника, посвященных целиком этой теме или дающих ее прикровенно, в данной работе будет рассмотрено лишь небольшое число, представляющих в восприятии поэта разные аспекты Красоты мира. Однако такому рассмотрению необходимо —

¹ Περὶ τᾶμφι τε κάλλος ἄητο. Нутн. Номер. О. А. Дешарт так комментирует стихотворение «Красота» и предпосланный ему эпиграф: «...красота верна земле; своим улыбчивым служением, своим кротким, таинственным — „Да“ она зовет к себе и увековечивает все, достойное в природе бессмертия» [СС 1: 517]. Перевод эпиграфа [Там же: 861].

² Н. В. Котрелев обращался к этому стихотворению в связи с проблемой лирической циклизации сборника «Кормчие звезды» (в рамках семинара у С. И. Гиндина, май 2000 г., РГБ). См. также фрагмент анализа данного текста в статье Котрелева «„Видеть“ и „ведать“ у Вячеслава Иванова» [Котрелев 2002: 8, 9].

а в случае с Вяч. Ивановым это особенно актуально — предположить анализ двух дискурсивных текстов того же автора на тему Красоты. Тот факт, что последние были написаны более чем на тридцать лет позже стихов из «Кормчих звезд», не должен смущать. Обнаруживаемые в текстах поэтических и дискурсивных на тему Красоты переключки, созвучия и совпадения свидетельствуют не только о единстве личности автора, выступавшего в разных ипостасях: то как поэта, то как критика и мыслителя — и остававшегося верным себе на протяжении более чем 30 лет. Повторы знаменательно указывают на то, что некогда открывшаяся Иванову истина, или духовная реальность (Res), остается неизменной — при том, что способ, характер, полнота ее восприятия и отражения в слове всякий раз оказываются различными.

Параллелизм поэтического познания мира и других духовных достижений, как подчеркнул в одной из своих работ, посвященных вкладу В. И. Вернадского в разработку проблем ноосферы, однофамилец поэта и филолог-лингвист Вяч. Вс. Иванов, представляет собой один из насущных вопросов современного научного знания [Иванов 1991: 32]. Сказанное им по отношению к творчеству Рильке, Блока и Аполлинера, которое «предугадывает... характер взлета мысли», может быть применимо и в отношении творчества одного автора, особенно такого многогранного, так связанного с полувековой историей европейской культуры и в ней глубочайшим образом укорененного, каким является Вяч. Иванов.

Анализ сравниваемых текстов Иванова — поэтических и дискурсивных — на тему Красоты лучше начать с последних, хотя они и были написаны значительно позднее. Это связано с тем, что дискурсивные тексты, как менее сложные по смыслу и строению, более доступны рационально-логическому описанию выраженной в них мысли.

Первый из рассматриваемых здесь дискурсивных текстов представляет собой речь Вяч. Иванова о Пушкине на торжественном собрании по поводу столетия смерти поэта (9 февраля 1937 г.), озаглавленную в русском переводе как «Аспекты красоты и добра в поэзии Пушкина»³. В данной работе она в соответствии с первой публикацией на русском языке и брюссельским изданием Иванова [СС 4] имеет название «Два маяка»⁴. Второй текст — это отрывок из письма Иванова (дат. августом 1939 г.) немецкому из-

³ На итальянском языке речь была опубликована в сб.: *Allessandro Puškin nel primo centenario della morte: A cura di E. Lo Gatto*. Roma, 1937.

⁴ По-русски впервые напечатана в книге LXIII «Современных записок».

дателю Карлу Муту, публикуемого в СС как самостоятельная статья под заглавием «Эхо»⁵.

В статье «Два маяка» Иванов называет Красоту одним из маяков, светивших Пушкину в те дни, когда «душа его омрачалась до ночи»⁶. Сравнение с маяком подчеркивает созерцательный аспект восприятия Красоты поэтом, а также ее светоизлучаемость и спасительное воздействие. Непостижны и таинственны были, пишет далее Иванов, существо, происхождение и смысл этого «виденья» — оно у Пушкина не связывалось ни с художнической чувствительностью к красивому, ни с отвлеченным понятием Прекрасного, ни с каким-либо воспоминанием или явлением встреченной Пушкиным женщины. Эту открывающуюся духу реальность автор сравнивает с явлением богини, о котором сказано в гомеровском гимне к Деметре («ее обвевала красота»), — слова этого гимна, как уже отмечалось, используются Ивановым в качестве эпиграфа к стихотворению «Красота». Для Пушкина Красота проявляется в стройном согласии многого, которое, повторяет автор статьи, есть не что иное, как гармония.

Опыт трансцендентного начала Красоты — хотя, как далее замечает автор статьи, Пушкин не был мистиком в современном значении этого слова — запечатлен поэтом в «Моцарте и Сальери». Красота, в своих наиболее возвышенных и чистых проявлениях, оказывается внемирной и надмирной. Это ограничивает ее непосредственное воздействие на мир. Посредником между Красотой и миром выступает гений. Таков Моцарт. Гениальным был, это в самой статье Иванова прочитывается между строк, и сам Пушкин.

Гений, как его определяет автор статьи вслед за Пушкиным, — это дар Божественной благодати, действующей в согласии с Добром⁷. Служителем Красоты и ее божественным посланником в минуты вдохновения является и поэт. Пушкинское определение поэта как «всемирного эха» Иванов выводит из его, т. е. Пушкина, всеотзывчивости как внутренней потребности [СС 4: 341].

Работая над образом Пимена в «Борисе Годунове», Пушкин впервые познает, по словам Иванова, «красоту духовного трезве-

⁵ Karl Muth — издатель «Hochland». В СС статья опубликована на немецком и русском языках.

⁶ Речь (далее обозначается как статья) начинается с пушкинских строк «Снова тучи надо мною / Собрались в тишине».

⁷ В цитате, сохраняющей особенности стиля Иванова и его сложный синтаксис, эта мысль звучит следующим образом: «По Пушкину, Красота открывается через посредство гения, гений же есть дар Божественной благодати, не иначе действующей, как в согласии с Добром» [СС 3: 334].

ния и смиренномудрой отрешенности». Вера в действительность святой жизни избранных людей была для Пушкина «светом его другого маяка» [Там же: 330].

Отрывок из письма К. Муту представляет собой размышления Вяч. Иванова над идеями Хеккера — автора присланной ему адресатом письма книги — о Красоте⁸. Выделяя особенно важные идеи Хеккера о красоте как «свойстве Бытия», о связи красивого с тайной троичности, Иванов предлагает различать три рода красоты: Красоту первого Бытия — «Splendor» (блеск), красоту становления — «Via» (путь) и Красоту второго бытия — «Gloria» (слава). Узрение этих трех родов Красоты Иванов связывает с типом художественного мировосприятия и дара. Так, красота первого бытия осеняет, как он пишет, среди поэтов и художников «преимущественно вергилиевских людей» — «томимых нежными сновидными воспоминаниями о девственной райской земле». Красоту второго рода автор связывает со становлением, которое «само по себе некрасиво, и лишь Бытие, его несущее, придает ему Красоту». И добавляет к сказанному: «причем милостивая Харита прибегает к стройному ритму». Для созерцания Красоты как «gloria», пишет автор письма, «требуется мистическое или пророческое восхищение»⁹.

После разбора этих двух дискурсивных текстов Иванова о Красоте перейдем к текстам стихотворным из сб. «Кормчие звезды». Ключевым среди них является стихотворение «Красота», воспроизводящее строфику «Коринфской невесты» Гёте [СС 1: 517].

Созерцательный аспект Красоты обнаруживают в стихотворении уже его начальные строки с глаголом зрительного восприятия *вижу* и зрительно воспринимаемыми образами макрокосма: *Вижу вас, божественные дали, / Умбрских гор синеющий кристалл!* Далее в тексте созерцательный аспект связан с упоминанием сна и его близости к яви: *Ах! там сон мой боги оправдали. / Въяве там он путнику предстал...* — и с речью, произносимой от имени Красоты, в которой два ярких фрагмента построены на зрительно воспринимаемых образах: 1) *Я, в моей обители земной, / Се, гряду по светлomu эфиру* (II строфа); 2) *Радостно по цветоносной Гее я иду...* (III строфа). Значительным в этом отношении является также фрагмент, состоящий из трех строк, где в каждой повторяются глагольные корнесловы со значением зрительного восприятия:

⁸ Thodor Haecker, «Schönheit, ein Versuch».

⁹ Это, по Иванову, область анагогического в средневековом смысле этого слова — «docet guid speres anagogia» [СС 4: 647–649].

Путник, зреть отныне будешь мной!
Кто мой лик узрел,
Тот навек прозрел...

Способность видеть Красоту — в ее земном бытии или в принадлежности Божественному¹⁰ — это дар, требующий от его носителя верности увиденному. Об этой верности в самом начале заявляет лирический герой:

Дочь ли ты земли
Иль небес, — вземли:
Твой я! Вечно мне твой лик блистал.

При этом посвящаемый обнаруживает известную пассивность, но она есть важнейшее условие приятия дара. Н. В. Котрелев так комментирует эти строки: «...обретение дара предполагает самоотверженное согласие на приятие дара („...вземли: / Твой я!“) и в то же время встречное усилие при получении его» [Котрелев 2002: 9]. Красота же выступает в этом акте дарения как воз-действующая на субъекта — в грамматическом плане он объект глагольного действия — и его пре-образующая сила: *Кто мой лик узрел, / Тот навек прозрел — / Дольний мир навек пред ним иной. К* ярким сигналам этого преобразующего воздействия относятся глагол *прозрел* и атрибутив *иной*. Дважды повторенное наречие *навек* при них выражает безусловную полноту и устойчивость этого преобразования-воздействия.

Таинственность и «непостижность» Красоты подчеркнута в стихотворении повтором лексемы *тайна* в антитетической конструкции *Т а й н а мне самой и т а й н а миру* (в противопоставлении участвуют перволичная форма *мне*, указывающая на Красоту, и субстантив *миру* в значении ‘дольний мир’ — см. начало II строфы), а также корнесловным эпитетом *т а и н ственного (Да)* в заключительной строке стихотворения.

На Божественное происхождение Красоты и ее принадлежность Вечности в стихотворении также указывает ряд специальных лексем: *божественные (дали), боги, (Дочь ли ты...) небес; Вечно (мне твой лик блистал), навек (прозрел)*, а также символизирующее Вечность — *кольцо*. Бесцельность Красоты, взятой в аспекте движения и динамики, выражает строка с двумя лаконичными глагольными формами — движения и знания (последний взят в аспекте негации) —

¹⁰ Н. В. Котрелев в статье [Котрелев 2002: 9], с которой мы познакомились после написания данной работы, комментирует эти строки сходным образом, ср.: «Человек усваивает — или открывает в себе Красоту как особый модус и инструмент зрения, он смотрит на мир ею».

и локативом *куда* со значением неопределенности: *Я иду, не ведая — куда*. Служение Красоты Адрастее, образ которой у древних орфиков связывался то с мудростью, то с необходимостью и судьбой¹¹, определяется словами, указывающими на его безусловно положительный и независимый характер — см. трехчленный ряд атрибутивов в стиховом фрагменте:

Я служу с улыбкой Адрастее,
Благосклонно — девственно — чужда.

Мистериально-мифологический аспект творчества поэтического и Красоты как одного из заключительных его моментов и результата-следствия составляет содержание стихотворения «Мистерии Поэта» из цикла «Геспериды» [I, 579–580], в третьей строфе которого глагол *Родят* связывает два имени, выступающих в качестве субъекта и объекта высказывания: *глаголы* и *Красоту*, актуализируя в них семантику рождения¹². Рождающим лоном являются *гармонические волны*, а также приемлющие новую силу *глаголы*, т. е. слово поэта, его речь: *Полновнятные глаголы / Силу новую приемлют в дружном, стройном сочетаньи. / Красоту родят, как древле, гармонические волны / И лелеют дивный образ*. Творцом Красоты здесь выступает поэт, и в этом он подобен рождающей, творящей и многоплодной Земле. Но его творчество определяется тем, в какой степени он готов к приходу Аполлона — силы устрояющей, согласующей и связующей различное в целое и единое¹³.

¹¹ См. примечание к этим строкам Вяч. Иванова: «По стойкам и орфикам, Адрастея — неизбежная, неотвратимая Судьба, мировая Необходимость». Публикаторы добавляют: «В первоначально напечатанном тексте примечаний за первыми словами — „Я служу с улыбкой Адрастее“ непосредственно следовало: „Поклоняющиеся Адрастее мудры“» [СС 4: 859].

¹² Рождающая земля, т. е. производящая потомство, род, в которой «слиты во едино Творец, творчество и тварь», связана с мифопоэтическими представлениями о земле. Мифопоэтический образ Земли, в свою очередь, связан с позднесофиологическими попытками понимания Земли как Софии [Топоров 2003: 78, 79]. В строке *Радостно по цветоносной Гее* подчеркнута красота Земли и ее рождающая сила.

¹³ Данное стихотворение — яркий образец «аполлинизма» в русской поэзии, связанного с реалиями античного мира и античной культуры. В нем запечатлена «аполлоновская» модель мира. Однако в контексте всего творчества Вяч. Иванова оно, конечно же, связано прежде всего с именем Пушкина — самого яркого носителя «аполлинизма» в русской культуре и, не в последнюю очередь, с самим автором этого стихотворения, не один раз писавшим об аполлиническом и дионисийском началах в поэтическом творчестве. Случай, когда *с нечистым сердцем князя Муз певец встречает — / Откровенья ль ищущая недоверчивою мыслью, / Иль тая корысть земную*, Иванов дает в стихотворении «Erigthema», которое следует сразу же за «Мистериями Поэта». Примечательно, что здесь Апол-

Если Красота, гармония и лелеемый ими *дивный образ* составляют заключительный момент творчества поэта, то его начальная фаза изображается как приход Аполлона, именуемого в стихотворении *гостем, вождем, богом и владыкой*. В этом изображении преобладают образы, отсылающие к слуховому и тактильному восприятию. См. начальные строки стихотворения:

В дальнем вихре тайных звуков, в стройной мере частых кликов
Свой поход и приближенье открывает Аполлон.

«Словарь» образов и словоупотреблений, отсылающих к слуховому и тактильному восприятию, составляет одну из значительных текстовых парадигм стихотворения. Он включает имена и именные сочетания: *звуки* (2 раза), *клики*, *струн бряцанье*, *звон кимвалов*, *трубы строя* (2 раза), *зовы боя*, *священный гул*, *звучная буря*, *зыки боя*, *песни*, *роковые прорицанья*, *гласы многие*, *слова неясные*, *отзывы* (2 раза), *уста гремящие*, *звенящий лук* — и глагольные формы: *внемля* и *внемлет*, *заслышав*, *объят* (*звучной бурей*), *звучит*, *вторит* (*отклик*), *ловит* (*ухо*), *повторяют*, *повторя* (*внушенья бога*), *реют* (*звуки*), *потряся* (*звенящий лук*)¹⁴.

О значении созерцательного момента в поэтическом творчестве напоминает в стихотворении ряд незначительных по объему фрагментов: *Гесперид ли сны златые <...> Вот он, вот, средь Муз, на грифах, златокудрий, светлоризый! <...> Красоту родят, как древле, гармонические волны / И лелеют дивный образ* и др.

Антиномия божественного начала и участия человека в поэтическом творчестве, а также внешнего и внутреннего, объективно действующего и субъективно переживаемого в минуты вдохновения изображается в стихотворении серией вопросительных конструкций с альтернирующими *ли/иль/ль*, которым предшествует глагол знания с отрицанием *не*. Поэтически значимым является в этом изображении и противоположение сменяющих друг друга конструкций актива и пассива — ср.: *Он перешел... и Им бог владеет* и др. См. фрагмент второй строфы текста:

лоново имя употребляется рядом с его вариантом *Феб*. При этом весьма показательным является включение последнего — в соответствии с традицией его употребления в русской поэзии — в сниженные, негативные контексты, ср.: *мнимый Феба прорицатель* — / *И соперник тайный Феба*. Оба стихотворения очень характерны для русского «аполлинизма», которому посвящена специальная работа В. Н. Топорова «Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение» [Топоров 2003: 119, 182–183, 209].

¹⁴ Здесь последовательность образов и глагольных форм отражает порядок их употребления в тексте стихотворения.

Так, священный гул заслышав, потрясен, певец не знает:
 Он ли членов быстрым ростом перешел природы грани,
 Иль им некий бог владеет и исполнил мышцы силой?
 И родили ль плечи пару непокорных звучных крыльев,
 Иль объят он звучной бурей и восторгнут от земли?

Тайна творчества и таинство рождения Красоты произрастают из одного корня, в котором Божественное и человеческое нераздельны и неслиянны. При этом от песнопевца требуется не только послушание *Муз владыке*, но и *труд веселый*, чтобы *Мощной мере горних хоров* вторил *отклик уст земных*.

Следующие два стихотворения — «Альпийский рог» и «На миг» — дают образ Красоты в связи с пушкинской темой, хотя само слово *красота* в них ни разу не употреблено. В этом случае важно обратить внимание на то, о чем уже говорилось в связи с анализом статьи о Пушкине «Два маяка»: *Пушкин и Красота* в мировосприятии Иванова тождественны. Можно привести и другие ивановские высказывания на тему Пушкина и Красоты, в том числе и эти три из бесед Иванова с М. Альтманом: «Пушкин тот вот ничего пошлого не сказал, и я, любя Пушкина (даже не Пушкина, а Красоту)...»; «И если Пушкин что-нибудь сказал о красоте, о поэзии — это так. Я клянусь на Пушкине... Пушкин знал, что люди неравны, и он бы не отступил от этого ни на йоту, ибо так требует закон красоты» [Альтман 1995: 24, 51] (выделено мною. — А. Г.).

В «Альпийском роге», которым заканчивается цикл «Ореады», присутствует пушкинский образ поэта как «всемирного эха» и образ поэта-гения — в представлении Иванова неразрывно связанного с именем Пушкина. Подобно тому как рог служит для того, чтобы *в горах Пленительное эхо пробуждать*, гений призван *Петь песнь земли и в сердцах / Будить иную песнь*. Красота звучания альпийского рога, его эха и песни гения передается в стихотворении признаковыми словами, обозначающими положительный характер их восприятия: *Приятно песнь его лилась; Пленительное эхо; Неизреченно-сладостным созвучьем; На неземных орудьях, переводит / Наречием небес; Блажен* (2 раза). Повтор в составе второй строфы конструкции *Блажен, кто слышит* заставляет вспомнить известное церковное песнопение, которое звучит во время «Малой ектении»: *Блажени нищие духом, яко тех есть Царство Небесное. Блажени плачущие, яко тии утешатся. Блажени кротци, яко тии наследят землю...* — и увидеть в красоте *земной песни* и песни

иной добро и благо, а поэтическую формулу, звучащую почти в самом конце стихотворения: *и отзвук — Бог*, воспринять во всей полноте заключенного в ней анагогического смысла.

Стихотворение «На миг» следует в составе сборника сразу же за «Альпийским рогом», но открывает уже новый цикл — «Сонеты». Два его катрена дают яркие образы красоты как бытия и красоты как «gloria» в их неразделимости. Здесь приведем лишь второй из катренов:

На миг растит зима цветок снежинки нежной,
И зиждет радуга кристально-яркий свод,
И метеор браздит полнощный небосвод,
И молний пламенный взгорается, мятежный.

[СС 1: 608]

Следующие две терцетные строфы начинаются с обращения к поэту: *И ты, поэт, на миг земле печальной дан* и номинатива-обращения к Пушкину: *О, Пушкин!* Земная жизнь поэта сравнивается в сонете с мигом, но явленный в его творчестве мир — *вечностью мгновенной сиян* (разрядка моя. — А.Г.). Во втором терцете Пушкин, его сущность как поэта определяется многосоставной метафорой, включающей символический образ красоты земного бытия *чистый ключ* — и столь же яркие образы-символы мира горного — см. в контексте всей строфы:

О, Пушкин! Чистый ключ, огнем запечатленный
Мечей, ревнующих к сынам юдольных стран! —
И плачем вечно мы в тоске неутоленной...

Человеческое творчество, явленное не только в слове, но в музыке и других видах искусства, его красота и духовный смысл составляют тему таких стихотворений Иванова, как «Missa Solemnis Бетховена» и «Творчество» (цикл «Порыв и грани»).

В стихотворении, дающем поэтический образ одного из сочинений Бетховена, композитор назван *надзвездным гением и пророком*, а его творческий дар сравнивается с *лирой Псалмопевного царя*¹⁵. Красота музыки Бетховена связана с его пророческим да-

¹⁵ «Beethoveniana» — еще одно поэтическое сновиденье Иванова музыки Бетховена, вошедшее в состав следующего сборника автора «Прозрачность» (1904). См. одну из его строф: *Вечных сфер святой порядок / И весь лик золотых Идей / Яркой красочностью радуг / Льнули к ночи его бровей...* Сборник открывается программным стихотворением «Поэты Духа», где о причастности поэтов к красоте сказано в строках: *Мы — Вечности обеты / В лазури Красоты* [СС 1: 737]. Стихотворению «Beethoveniana» в составе этого сборника предшествует еще одно, варь-

ром — и эта красота-слава передается в стихотворении изобразительным рядом, предполагающим не только восприятие слуховое, но также требующим духовного узрения: *Хвалений голоса, молитв согласны лики, глас надежды неизменной, Веры мощь, любви восторг*. О духовном вестничестве Бетховена автор говорит в последней строфе стихотворения, где изобразительно-слуховой ряд имен, передающих впечатление от бетховенской мессы — *в громе пирном, буре кликов, слез и хвал*, — и в нем заключенный призыв к человечеству образуют целостную конструкцию с отношениями включения:

Ибо ты в сем громе пирном,
В буре кликов, слез и хвал
Слиться с воинством эфирным
Человечество созвал.

[СС 1: 535]

В стихотворении «Творчество» с предпосланным ему эпиграфом — словами Микельанджело (в пер.: «Вспомни, что ты жив, и иди»¹⁶) — предельно обобщенный образ человека-творца — *дитя и бог, о, ты, кого во сне Лелеял, привитая, Гений*, а также: *Будь новый Демидург!* — дополняется своего рода каталогом конкретных имен-образов. Последний включает имена *Микельанджело* и *Буонарроти*, *Моисея*, *Бетховена*, *Пигмалиона*, *Данте*, *Омира*, *Фидия*, отсылающие к ветхозаветной и античной традициям, эпохе Возрождения. Человек в своих творческих возможностях подобен *Творцу* мира, ибо ему дана способность к имянаречению; *Орфею* он равносильен в способности расторгнуть *немое таинство неумолимых уз*; в содружестве с Музами он обладает даром *Огненосца-Прометей*. Имена, называющие субъектов Творчества, составляют одну из именных паридигм стихотворения, которая определяет его семантическое пространство и композиционное движение. Волевое побуждение-призыв к Творчеству выражено серией прощивающих пространств пяти строф (I, II, V, VI, VII) глагольных предикатов в форме императива: *Взыграй, дитя и бог, Зови на праздник воплощений, Дай кровь Небьтию, вергни краски; Жизнь воспламени, имя нареки, Со-*

ирующее тему связи художников, вообще творчества с Красотой, — это «Кочевники Красоты», которому предпослан эпиграф из романа «Пламенники» Л. Зиновьевой-Аннибал: *Кочевники Красоты — вы, художники* [Там же: 778–779].

¹⁶ «„Ricordati che vivi, e cammina!“ — слова Микель-Анджело к мрамору „Моисей“» [СС 1: 536].

кровенное Явленьем облеку, Расторгни пением, прости рукою Муз, Уз разрешитель, встань! (2 раза), Под иго легкое склони, Будь новый Демиург! Зажги над солнцем Эмпирей! Дерзай, Прометиад, воззови Преображение Вселенной, напечатлей в любви. Творчество же неразрывно связано с Красотой. В составе V строфы архаический образ Красоты, восходящий к мистериям и древнему мифу, — *И Красота встает, дочь золотая волн, / Из гармонического лона*¹⁷ — дан в ряду других ярких примеров-образов творчества: *И мрамор жив Пигмалиона <...> и вод тайник отверст / Ударом творческого гнева, / И в плоть стремится жизнь чрез огнеструйный перст, / И из ребра выходит Ева.* Творчество художника и через него явленные человеческая мощь и красота призваны, как об этом сказано в заключительной строке стихотворения, дать миру свой *Идеал богоявленный!*

Тема красоты-соблазна и красоты-доброделания наиболее сильно звучит в «Стихе о святой горе» из цикла «Райская мать». Предпосланный всему циклу эпитаф из духовного «Стиха об Иосафе-царевиче» дает мотив красоты природного мира как соблазна: *Придет мать-Весна красна <...> А ты из пустыни вон изыдешь, Меня, мать прекрасную покинешь* [СС 1: 552]¹⁸. Открывающее цикл стихотворение «Днепровье» насыщено яркими образами природной красоты киевского днепровского локуса. В нем звучит и тема монашеского аскетизма, но без сильного противопоставления природному миру с его красотой¹⁹.

«Стих о святой горе» заключает цикл. Предпосланный основному тексту эпитаф: *Трудна работа Господня* — слова В. Соловьева, сказанные им на смертном одре, — определяет лейтмотив стихотворения: духовного пути как труженичества и подвига, которые ведут к особой красоте — красе-славе святых людей и Божьего мира.

Место подвига — *святая гора*, т. е. одна из земных, сакрально отмеченных точек. Плоды духовного пути, труда и подвига — не-

¹⁷ В «Мистериях Поэта» уже встречался вариантный архаический образ: *Красоту родят, как древле, гармонические волны.*

¹⁸ По мысли Г. П. Федотова, эти стихи говорят об опасности «бесцельного» созерцания красоты. Непонятное, как пишет автор, «бегство из пустыни в самом расцвете ее весенней красоты» объясняется, если обратиться к другим вариантам этого стиха, тем, что «материнское сердце земли противопоставляется девственной красоте пустыни» [Федотов 1991: 73, 74].

¹⁹ Его анализ см. в статье автора «Поэтика стихотворения „Днепровье“ Вяч. Иванова» (в печати).

зримое благолепие. В этом сочетании *незримое благолепие*, со сгущенной архаичностью его корнесловов, важными в аспекте Красоты являются три смысловых компонента: отрицание созерцательного момента, а также равновеликость блага и красоты, для обозначения которой здесь употреблен старинный корнеслов *леп*-²⁰. Определение горы в тексте как *светловерхой* устанавливает ближайшую смысловую связь между элементами *свят*- (см. в заглавии и в сочетании *святые угодники*) и *свет*-

Как на той на горе светловерхой
Труждаются святые угодники,
Подвизаются верные подвижники,
Ставят церковь соборную, богомольную;

<...>

И строячи ту церковь нагорную,
Те ли угодники Божии, подвижники,
Чтó сами творят, не видят, не ведают,
Незримое зиждут благолепие²¹.

[СС 1: 557]

В речи, произносимой от имени Царицы Небесной, субъекты этого доброделания именуются *славными светильниками* и *умильными печальниками*, но что еще более важно в контексте разговора о Красоте: *Красы-славы для церкви незримые*:

Вы труждайтесь, подвизайтесь,
Красы-славы для церкви незримые,
Зодчеством, красным художеством,
В терпении верном, во уповании!

О временах, когда незримое и созидаемое в подвиге духовном, в зодчестве и красном художестве, явится и предстанет очам, не дано знать, но это произойдет в ту годину пресветлую, говорит Царица Небесная, *Как сама Я, Мати, во храм сойду*. Да-

²⁰ В связи с анализом пушкинского стихотворения «В начале жизни школу помню я...» Иванов говорит о двух нравственных мирах, которые «противопоставлены один другому и борются между собою под знаком единой Красоты» [СС 4: 334].

²¹ Негация в данном фрагменте связана не только с атрибутивом *не-зримое*, но также с глагольными формами, обозначающими зрительное восприятие и знание-ведение: *не видят, не знают*. Далее в стихотворении встречаются: *не видится, не видючи, не ведаем, не видим, не ведаем, невиданная, не выведывайте*.

лее идет фрагмент (в составе речи Царицы Небесной), построенный на зрительных образах и одновременно требующий духовного узрения:

Просветится гора поднебесная,
И явится на ней церковь создáнная,
Вам в обрадование и во оправдание,
И Руси великой во освящение,
И всему миру Божьему во осияние.

[СС 1: 558]

Он насыщен корнесловами со значением света-святости-сияния — *просветится, освящение, осияние*, а также отглагольными именами одной и той же словообразовательной модели в составе конструкций целеполагания — *в обрадование, во оправдание, во освящение, во осияние*. Соотносимые по вертикали местоименная форма *Вам* и именные сочетания с присоединительными *и*: *И Руси великой, И всему миру Божьему* — в трех заключительных строках «Стиха о святой горе» указывают на субъектов и одновременно очерчивают то пространство, которое оказывается в сфере действия Божественной благодати — как радования, святости и сияния. Концептуальная близость этого поэтического текста целому корпусу духовных стихов о святых и святости в русской культуре обнаруживается в том, что приводимый далее отрывок из специальной работы о русских святых Борисе и Глебе В. Н. Топорова может быть использован в качестве комментария к ключевым смыслам этого стихотворения: «Пространство и время, святые (освященные) в своих наиболее ответственных точках, как бы обручем скрепляют святой, или Божий мир, нередко соотносимый со святой (Божьей) красотой, и населяющий его святой народ, ведущий святую жизнь» [Топоров 1995: 482].

Рассмотренными здесь текстами не исчерпывается список стихотворений из «Кормчих звезд», в которых звучит тема Красоты мира. О связи красоты с вечностью напоминают строки из стихотворения «Дни недели»: *Зевс нисходит с высоты — / Образ вечной, величавой, / Неприступной Красоты* [СС 1: 578]. Во втором стихотворении цикла «Психея» красота, равно как и солнечность, любовь палящая, выступают атрибутами Эроса — жреца и бога [Там же: 701]. Вторящее пушкинскому «Воспоминание» связывает труд и мечты художника — наперсника харит — с ликом вечной Красоты, обнажить который и напомнить, *что зрели мы: еще блаженны боги, он призван* [Там же: 608].

Закрывающее всю книгу лирики стихотворение «Гость» не содержит специальных слов, обозначающих красоту, кроме атрибутива в составе обращения: *брат прекрасный*, — но дает ее образ в масштабах макрокосма и микрокосма, мира дольного и иного, в момент встречи лирического героя с таинственным гостем, его смерти, похорон и нового рождения — воскресения. В нем наиболее полно выражен созерцательный и мистический опыт автора в период написания стихов, составивших книгу «Кормчие звезды». См. заключительный фрагмент стихотворения:

Вертоград мой на горе высокой,
 В нем сию под звездным кипарисом —
 Слез не лью, утешный. Шепчут ветви;
 Звезды внемлют. Тихи ветви; звезды
 Им поют. Дрожат, как струны, корни
 <...>
 Гостя лик сияет пред очами...
 Смотрит в очи милостное Солнце...

[СС 1: 706]

Рассмотренные в этой работе стихотворения, составляющие основной корпус текстов о красоте в сборнике «Кормчие звезды», достаточно полно отражают представления Вяч. Иванова о Красоте и мистический опыт ее узрения.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1976 — *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов // *Иванов Вяч.* Стихотворения и поэмы. Мал. сер. БП. М., 1976.
- Альтман 1995 — *Альтман М.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995.
- Иванов 1991 — *Иванов Вяч.* Вс. Эволюция ноосферы и художественное творчество // *Ноосфера и художественное творчество.* М., 1991.
- СС — *Иванов Вячеслав.* Собрание сочинений (1971–1987). Брюссель, 1971. Т. 1; 1973. Т. 2; 1979. Т. 3; 1987. Т. 4.
- Котрелев 2002 — *Котрелев Н. В.* «„Видеть“ и „ведать“ у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба. М., 2002.
- Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1.
- Топоров 2003 — *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы // *Топоров В. Н.* Избр. труды. СПб., 2003.
- Федотов 1991 — *Федотов Г. П.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991.

В. П. ГРИГОРЬЕВ

О ХЛЕБНИКОВЕ-ХУДОЖНИКЕ (К ПРОБЛЕМАМ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ)

Хлебников не был художником <...>
Столько прекрасного недоделано или испорчено! <...> не кажется ли то хорошее, что ты нашел в его стихах, хорошим лишь на фоне скверного?

[Марков 1994]

Случалось вам лежать в печи
Дровами
Для непришедших поколений?
В. Хлебников (1922)

В 1985 г., открывая юбилейный хлебниковский симпозиум в Амстердаме, Вл. Ф. Марков [Марков 1986] вернулся к своему давнему вопросу (см. первый из эпитафий) о природе той диалектической «преlestи», которая, бесспорно же, присуща значительному множеству текстов Хлебникова, но ключи к которой с таким трудом подбирает культура чуть ли не целого века (см. второй эпитафия). Для языков традиционной эстетики оказалась слишком крепким орешком даже эстетика хлебниковского словотворчества. Сравните с этим относительно легкое проникновение к приемам и сути словотворчества И. Северянина или Крученых и даже Маяковского и столь же относительную устойчивость их оценок, часто оттесняющих важное у Хлебникова на «эстетическую обочину». «Эмэлковская» и постопоязовская эстетика такого чуткого и авторитетнейшего исследователя, как Г. О. Винокур, в этом пункте также обнаружила известный и, увы, показательный сбой [Винокур 1943; 1990; Будетлянин 2000, по указат.].

Конечно, и он, и Роман Якобсон, и Юрий Тынянов, а позднее не одни только Николай Толстой [Толстой 2001], Наум Берковский [Берковский 1985], тот же Владимир Марков в 1954 г. [Марков 1994] или Рудольф Дуганов в 80-е гг. [Дуганов 1990] (ср. список литературы в [Будетлянин 2000]) выясняли, в чем же заключен секрет особой «преlestи» Хлебникова. Но путь к желанному секрету эстетической природы загромождали разные обстоятельства, в целом внешние по отношению к тому, что мог бы и сегодня открыть нам всесторонний анализ «высокого косноязычья» поэта. Заметно, что помехи исторического, а затем и идеологиче-

ского порядка тесно переплетались с причинами личного характера, особенности исследовательских школ — с перипетиями биографий у отдельных ученых, широта или узость кругозора — с вкусовыми пристрастиями и т. д.

Каждый велимировед легко найдет аргументы в защиту такого обобщения. Общеориентирующим примером может послужить критика, которую вызвала у Н. С. Трубецкого (и, признаем сегодня, несомненно заслужила) эстетическая недостаточность уже самой первой книги о Хлебникове [Яacobсон 1987: 14–15]. Слабости ранних принципов анализа поэтики, разработанных Яacobсоном, едва ли верно будет считать преодоленными в его поздних работах. Конечно, он стал больше внимания уделять *стилю* Хлебникова, но, переименовав в своей известной модели «эстетическую функцию» в «поэтическую», свел, по сути, первую ко второй, так и не добившись (впрочем, как и все мы после него) их принципиального синтеза [Григорьев 1966: 493]. Он удовлетворился личной, яркой, высочайшей — и все же лишь интуитивной оценкой Будетлянина как «наибольшего» поэта XX в. [Будетлянин 2000: 9, со ссылкой на материалы Б. Янгфельдта; ср. с. 26], при этом многое отвлекало его от погружения в самые глубины *идиостиля* такого поэта, а понятие «стиль» ведь и по сей час остается недостаточно определенным, зато часто противопоставляемым, может быть, скорее привычно, чем идейно, понятию «содержание».

Концептуальное поле *прекрасного* у Хлебникова — это поле, исполненное и «прелести», и «смысловых глубин», но *explicite* оно пока, пожалуй, пребывает лишь в индивидуальных представлениях каждого из нас, которыми мы как бы стесняемся делиться с другими, почему-то довольствуясь своим собственным «ощущением», касающимся взаимодействия «прелести» со «смыслом» и даже с «досадными вкусовыми промахами» у Будетлянина (ср. [Баран 1993: 9]). Нет, кажется, препятствий к переходу от достижений (лингвистической и общей) поэтики, уже немало потрудившейся на «поле Хлебникова», к системному анализу всего творчества этого поэта как эстетического явления. Разве что сами понятия «языков эстетических оценок» и «интеридиостилистики» уж слишком долго были в загоне, чтобы их конструктивного возрождения стоило ожидать от велимироведения еще до того, как блоко-, мандельштамо-, маяково-, кузмино-, ахматово-, цветаево- и другие уважаемые -веды проникнутся в конце концов не очень-то близкой им — в массе, но также и множеству «элитариев» за пределами филологии, — разнообразнейшей «прелестью» как целостных будетлянских текстов, так и их на первый взгляд

разрозненных «кусочков» (О. Мандельштам. Ср. его раннюю строчку: *Неконченный и все-таки прекрасный* (1914)).

Впрочем, и велимироведам нечего особенно задаваться. Можно ли в 2001 г. представить себе, скажем, однотомики Блока, Мандельштама или Цветаевой, составители которых «утаили» бы от читателя хоть один из наиболее важных для этих поэтов, этапных текстов? Из самых прекрасных? Но вот в издании замечательной серии «Пушкинская библиотека» [Хлебников 2001] читатель не находит «Евангелия от Велимира», принципиальнейшего стихотворения «Единая книга». Не найдет и знаменитой строчки «Свобода приходит нагая», прелестной — «Эта осень такая заячья» и т. д. и т. д. Ими составитель пренебрег, предпочитая тексты типа «Крикудри то кривоносы...» или «Идут священные рассказы...» и «И чародей...», видимо, особенно дорогие ему как их первому публикатору, но не отвечающие — в борьбе за место в (достаточно объемном) томе — ни элементарным критериям отбора текстов, ни известному «принципу сочувствия» в отношении оппонентов, ни первостатейно важной здесь проверке самонадеянных голосов лингвоэстетического чутья-«нечувствия».

Перед нами факт частичной деградации велимироведения на «ценностном уровне», в сравнении с изданиями Хлебникова 20–60-х гг. (при всех их слабостях). Комментатор тома [Хлебников 2001] стремится, чего бы это ни стоило, обогатить читателя даже второстепенными, но зато уж лично им самим обнаруженными фактографическими деталями. Благодарным за них читателям вместе с тем приходится слишком часто задаваться вопросом к очередному комментарию: «И это все?», — поскольку информации действительно эстетического характера ему явно недостает. Свой версии кажутся комментатору непременно «самыми хорошенькими», инакомыслящие самоуверенно побиваются (подобно «конкурирующему» изданию [Хлебников 2000–2001]; см. с. 583) или нарочито, нередко агрессивно дискриминируются в духе некоей «эстетики безобразного», иной раз — неосознанной «эстетики абсурда».

Книгу [Творения 1986] подобные подходы уже существенно и недопустимо затрагивали. «Нормативный вакуум» с тех пор у новейшего, уже единоличного составителя книги [Хлебников 2001] окреп до того, что и Ю. Н. Тынянову была уготована высочайшая честь предстать теперь перед миром в качестве автора «предисловия» к труду А. Е. Парниса (см. с. 675), слава вышним, оставившего классика без комментариев, но, увы, самого-то оставленного без надлежащего присмотра. Собственно эстетические идеи поэта, систему его «осад», четкое определение им художественного слова («...сло-

во — ткань»), «принцип единой левизны», бюджетлянскую связку «доброуки» с «красоукой» комментатор так и не освоил. (См. в этой связи [Будетлянин 2000: 48, 578 и др.; Григорьев 2001а, б; 2002а, б, г; Перцова 1995: 466, 148; Вестник 3, в частности, Бирюков 2002].) Беда (впрочем, пополам с относительным облегчением) в том, что однотомика [Хлебников 2001] в обычную продажу не поступает. Но ведь обратившийся к нему едва ли будет предупрежден чьим-то подробным разбором просчетов издания. А в нем не раскрыты и источники, по которым публикуются тексты поэта. Такие лакуны в претендующем на научность издании *Хлебникова* дополнительно обескровили его образ именно как художника в этом странном «Избранном», хотя даже самопиар его составителя не может сегодня полностью обесценить и эту публикацию текстов поэта (ср. [Григорьев 2002б; 2003д]).

Она — некий сигнал: настоящий разговор напрямую о «мучительной», так нелегко дававшейся поэту *красоте* и диалектической *простоте/сложности* самых выдающихся его творений, об основных принципах, определяющих его творчество в целом, давно назрел. Эстетика бюджетлянского словотворчества и ее специфического «языка» частично рассматривалась еще в 1983 и 1986 гг. (см. работы «Грамматика идиостиля. В. Хлебников» и «Словотворчество и смежные проблемы языка поэта»; обе они вошли также в книгу [Будетлянин 2000]), но этого, конечно, мало для экспликации всей «прелести» такого идиостиля, такого идЕостиля (ср. в этой связи [Гаспаров 1985; Григорьев 1994; 2001а, б]) и для определения потенций представляемой ими «парадигмы».

* * *

По-видимому, проникнуть в глубину эстетики Хлебникова и проникнуться ею трудно прежде всего потому, что, во-первых, ее язык (метаязык) разбросан и в то же время заключен в языке-объекте, точнее, во множестве подъязыков. Над ними поэт постоянно работал, настойчиво совершенствуя их (практически все), имея целью гармонизацию самих «осад» — задач, поставленных им перед собой как мыслителем и тем самым — перед своими текстами поэта и ученого. Это его личная особенность (кажется, у нее нет параллелей в XX в.), здесь же причина лишь условного притяжения его дискурса как целого теми, кто в основном остается в рамках «добудетлянской», скажем, «блоковской», эстетики.

Во всяком случае поддается хотя бы предварительному объяснению тот факт, что четко обозначенная поэтом система его «осад»

(напомню: времени, слова и множеств, или «толп»), в принципе отличная от простых перечней тех «тем», которые по-разному привлекают иных писателей, почему-то так и осталась вне светлого поля сознания науки эстетики. В сущности, трипостасная метафора «осад» — это обозначение важнейших творческих «установок», в той же мере научномировоззренческих, как и собственно эстетических. Хлебниковым они представлены нам на специфическом языке его эстетики, и ведь перевод с этого языка на язык, понятный даже начинающему филологу, сам по себе в общем-то элементарен. Заведомая же и пагубная для сути дела оценка системы «осад» как чего-то якобы явно и почти сплошь или в основном «мифопоэтического», «утопического», «паранаучного» и т. д., имеющего мало общего с подлинной эвристикой и высокой гносеологией, и даже простая недооценка «осад» сразу же загромождает путь именно к основам языка хлебниковской эстетики.

Дело здесь и в том, что обозначенные Хлебниковым по отдельности «осады» реально у него теснейшим образом переплетены, сплавлены воедино (см. слово **сплав* в [Будетлянин 2000]). Так что, когда в конце 1920 г. в Баку «осаду слова» он приостановил и перебросил все свои силы, оставшиеся после харьковского творческого взлета и тамошних же тяжелейших испытаний, на «осаду времени» и только на нее, обнаружив наконец возможности долгожданного прорыва к выявлению нового фундаментального «закона», то особо отметил, как сильно у него вдруг оказались нарушенными обычные гармонические отношения между «осадами», пока в марте 1921 г. к нему не вернулось его привычное «чувство слова», т. е. уже продвинутый ранее «язык эстетики» как таковой.

Во-вторых, и это гораздо нагляднее и для читателя, будь он поклонником или скептиком, и для исследователя, будетлянская эстетика противоречива, как, пожалуй, никакая другая: развиваемая в ней небывалая, удивительная гармония явным образом сплетена с удивительным же обнажением множества «приемов дисгармоничности». Последние могут поражать и действительно поражают читателя тем, что поэт исповедует их или мирится с ними, как будто не так и заботясь о привычных «канонах красоты» (или, по крайней мере, простоты), касаются ли они требований цельности и законченности текста произведения, жанровой и иной строгости или спорного «чувства единого стиля». Оно-то нередко «приходит само собой после второго или третьего чтения <...>. Когда привыкнешь, многие из его неуклюжих строк начинают наполняться очарованием...», несмотря на то, что у него налицо — да, настоящий «парад „неправильностей“ русской речи и стихосложе-

ния, каталог стилистических оплошностей», но отнюдь не «неумение разобраться в подлинных ценностях», напрасно приписываемое поэту попутно [Марков 1994: 189, 203].

Это прискорбное «неумение» — типичная дань той дожившей до наших дней предвзятости по отношению к Будетлянину, инерционной этикетности при определении его места в культуре. Между тем и Вл. Марков подчеркивал, что «этикеткам Хлебников не поддается. Его особая, святая простота требует для оценки раздвижения наших условных критериев простоты» [Там же: 192]. То же самое можно было бы сказать и о наших привычных критериях красоты. Но существенна и собственно метаязыковая сторона дела. Вот две цитаты.

Одна: «Роман „Петербург“ написан в манере, для анализа которой, по словам Л. Долгополова, „нет пока ни необходимых понятий, ни терминов“» [Русская литература 2: 167]. Видимо, тут некоторое понятное, но преувеличение. Если же вместо «Петербурга» мы стали бы рассуждать о сверхповести «Зангези» и всем идиостиле Хлебникова в его эволюции, то недостаточность понятийного аппарата эстетики, неразработанность аналитических процедур и зыбкость большинства используемых при этом квазитерминов уже должна была бы встревожить и самих велимироведов, и неравнодушных культурологов.

Другая (в свободном переводе): «То, что именуют „футуризмом“, мало чем может помочь в объяснении Хлебникова» [Марков 1986: 1; ср.: Будетлянин 2000: 582–593; Григорьев 1998; Русская литература 2: 501–649]. Это — так, хотя для понимания, «объяснения» нашего «чуда XX века» нет ни малейшей необходимости «отрывать» будетлянство от футуризма. Все многообразие, укорененность в мировой традиции и новизна действительных ценностей поэта остаются оселком, на котором уже нашему «неумению» предстоит оттачивать систему собственных ценностей в лингвистической и общей эстетике. А также — общим тестом на зрелость нашей стилевой политики (см. [Григорьев 2003б]).

Бедой творчества Хлебникова, если не прямой его виной как художника считали, с позиций господствовавшей в начале XX в. культурной парадигмы, и считают нарушения художественных норм, привычных как пушкинские или послепушкинские, а в рамках стремительно крепнувшего, широко понимаемого авангарда, также как символистские и акмеистские. Нарушения (отступления), на первый взгляд, произвольные и афункциональные, ничем не мотивированные и поэтому оцениваемые читательской массой и экспертами-элитариями тех лет как вызывающие (в своей

наглядно демонстративной «фактуре»). Так, в 1910 г. «Заключение смехом» лишь очень немногие не воспринимали как «скандал».

План выражения в ранних (да и поздних) текстах Хлебникова действительно немедленно же обнаруживал целый букет очевидных несовершенств, слабостей, немало грубых ошибок и разнообразных нарушений даже в сфере элементарных норм языка и стиха, сюжета и жанра, требований строгой связности изложения и законченности, в конечном счете — классической гармонии. Просались в глаза склонность поэта к наивно, порой нарочито вопиющему «примитивизму» и, рядом, к вроде бы неуместной в поэзии «теоретичности», экспериментальной сложности, какая-то «стилистическая всеядность», сосредоточенность на языке как равноправном (казалось даже — самодовлеющем) герое, необыкновенное увлечение беспрецедентным словотворчеством. Помноженные на странно архаические (для «футуриста») мотивы, антизападничество (не только в языке) и ряд других действительных и мнимых хлебниковских «приоритетов» (ср. статус его «мифологизма»), как будто сплавленные с ними воедино и в то же время «торчащие» в самые разные стороны, все эти качества и создали стойкий стереотип восприятия поэзии Вудетлянина как чего-то непознаваемого или абсолютно «непонятого» в предельно неожиданной логике автора, так что укрыться за сомнением в том, был ли он вообще «художником» (ср. эпитафия и [Седакова 2000]), оказывалось легче всего и читателю, и поэту, и ученому.

Усилиями поколений филологов указанный стереотип был поколеблен, но не преодолен. Остается огромный массив «вопросов к Хлебникову», или вовсе еще не поставленных, или ожидающих цепной реакции проясняюще-полемиических «разборок-ответов». Этот массив, кажется, даже не осознан нами как таковой. Поэтому ниже мы укажем на некоторые аспекты эстетики нашего поэта, ее специфического языка, а учитывая опыт работы над словарем [Словарь 2001] (см. п. 12), затронем и метаязыковые вопросы «лингвоэстетики». По ряду соображений переход к ним полезно предварить нестрогим перечнем кое в чем спорных «презумпций/ пресуппозиций» (см. [Григорьев 2002в]), необходимых сегодня на подступах к общему осмыслению сложной поэтики Хлебникова как своеобразного плана выражения в языке его *эстетики*.

* * *

1. Хотим мы этого или нет, но полноценный лингвоэстетический подход к Хлебникову обязывает нас видеть в нем «вплотную

и вровень» не какого-то маргинала, «мифо-» или «графомана» (когда-то поговаривали о «параноике» и «дегенерате»), или (по Ахматовой) «изумительного», но некоего «безумца», а полноправного выдающегося поэта в одном ряду, скажем, с десятком лучших, общепризнанных русских поэтов XX в. Между тем интеридиостилика, не говоря уж об «интеридеостилистике» и, кажется, впервые сейчас упоминаемой проблематичной «интеридиоэстетике» (хотя ср. не такую уж страшную, но так давно топчущуюся почти на одном месте «сопоставительную эстетику»), здесь сделала лишь самые первые шаги. Отметим, однако, недавно отслеженную связь идЕостиля «художника мысли» Хлебникова с идЕостилями К. Леонтьева и Л. Толстого и близких к ним кругов [Арензон 2000].

2. Известно, что «серебряный век» оставил позднейшей поэзии, вслед за символистическим вектором развития, традиции акмеизма, футуризма, иных художественных течений, а также ряда поэтов «вне течений и групп». Каноном в жестком смысле слова ни одна из таких традиций не стала, но канонизацию реализма или отдельных направлений модернизма они по-своему переживали, в борьбе с ней вырабатывая свои частные «каноны». Оппозиции типа Анненский, а не Гумилев; Ахматова, но не Маяковский, Есенин, а не Пастернак; Мандельштам, а не Хлебников и т. д. отражают и пристрастия вкусов, и реальные различия между идиостильями, но и неизбежный в науке и около нее «спор о первенстве» (в иной связи Хлебников так озаглавил одну свою раннюю статью) — о значимости, перспективности конкретных традиций.

Такой «спор» вовсе не обязательно принимал эксклюзивные формы. За опытом истолкования *поэтик*, с одной стороны, могла оставаться не вполне явной сама аксиология *эстетик*; с другой — роль эстетики (такого не «чисто языкового феномена») принимала на себя «философия языка», как бы жертвуя «за-языковым» («осадами» у Будетлянина, «эстетической гносеологией» в общем случае; ср. отвержение И. Бродским «свойства красоты» у времени); с третьей — к попыткам критики будетлянской эстетики подминать ее «контуры» добавились новые опыты ее искажения: им теперь может служить и добротная, но *каноническая* логика, не адекватная «воображаемой логике» поэта, якобы «мифологизирующего» все и вся (ср. полупатентный «спор»: [Левин и др. 1974; Степанов 1985; Баран 1993; 2000; Vroon 1993; Седакова 2000; Будетлянин 2000: 479 и др.; Григорьев 19796; 20016: 284–285, 290 и др.]).

Риском предположить, что «в трехмерном пространстве» языку недостает, если воспользоваться метафорой Хлебникова, естественной «четвертой ноги»: даже вместе взятые семантическая, синтаксическая и прагматическая поэтики (даже как «потенциальные культурные парадигмы») будут прихрамывать без выхода в «четырёхмерное пространство» эстетики языка и языков эстетики.

3. «Несвязанность литературным канонам» — важнейшая черта эстетики Хлебникова. Она приводит его не столько к «громкому бунтарству» (имело место и оно, однако, в отличие от футуристических демонстраций, в основном на бумаге), сколько к тому, что было названо «мастерством неверного слова», к «свободе слова вообще» и тому «свободному стиху», который он разработал действительно «как никто другой» [Марков 1994: 44–45]. «Попытку Хлебникова освободить — технически и идейно — русскую поэзию от канона» отмечал, едва ли так уж сочувствуя эстетическим итогам этой попытки, и один «велимиролюб-двuruшник» (см. [Жолковский 1986: 585] и ниже, п. 15).

4. Первое требование эстетического творчества, его цель — «завершенная и замкнутая вещь» [Седакова 2000: 578]. Хлебников и подорвал абсолютизацию подобной цели. Он вовсе не стремится к незавершенности как таковой, но рано понимает, что его творчество невозможно подчинить канонам парнасской ли, гумилевской ли и даже пушкинской «отделки», оно — непрерывный процесс, его главные цели («осады») находятся в ином ряду. Их ему ни за что не достигнуть без постоянных проб и ошибок («экспериментов», просчетов, «огрехов»), своей, авторской терпимости к «лесам», оставляемым до времени неубранными, неизбежной на этом пути недостаточной ясности (для читателя и для самого автора) в поисках только еще мерцающей «Истины» — истины не замкнуто художественной, но и конкретно научной, и, более того, может быть, общеонтологически значимой (см. [Будетлянин 2000: 518, 545, 595 и др.]).

5. Не двусмысленный «инфантилизм», а поразительно простодушная умудренность, требовавшая не менее поразительного поэтического просторечия (в особом, более эстетическом, чем собственно лингвистическом смысле), — вот что принципиально характеризовало идиостиль поэта. Пока занимавшие его идеи не нашли для их выражения адекватного «высоконормативного» языка, такое «просторечие» принимало на себя функцию первоначальной, только приблизительной их (идей) фиксации. С течением времени оно в известной мере естественно убывало на все

большем пространстве «законченных» текстов, в которых та или другая «Истина» обретала новую норму идиостиля. Вместе с тем отчасти оно и крепло как само по себе относительно автономное эстетическое явление и как усовершенствованное орудие поисков «Истин» в новых условиях общеязыковых, индивидуально-поэтических и эстетических норм достигнутого (или уже достигаемого) более высокого уровня.

Знакомые этикетки «инфантилизм», «мифопоэтизм», «утопизм» и т. д. при этом не работают не только потому, что не охватывают *всего*, труднообозримого, но всегда единого, поля «осад» или ставят телегу впереди лошади, подменяя готовыми ответами и вырванными из контекста фактами реальную эволюцию языка поэта, его эстетической гносеологии, но и потому, что закрывают глаза на растущую у него от текста к тексту зрелость поэта-мыслителя.

Присмотревшись к движению у Хлебникова таких оппозиций, как сложность/прозрачность, непонятность/чеканность, неуклюжесть/мастерство, нельзя не признать, до чего часто видимый «алогизм» определяет у него неизвестное ни одному из его современников какое-то чуть ли не «пугающее очарование»; не увидеть, как за внешними небрежностями скрывается обаятельная лирическая легкость, а нарушения канона порождают жемчужины (в том числе «за-умные», но такие чувственно осязаемые); как множатся у этого поэта свидетельства «тонкости и красоты», исключительной точности выражения — плоды «двойной установки», основной — на лапидарность, компрессию и попутной, связанной с нанизыванием массы ассоциаций, чтобы затем при малейшей возможности гармонизировать их наплыв. Неверно, что таким образом Хлебников «никогда не достигал, однако, пушкинской гармонии» [Марков 1994: 192]. Напротив, конечно же, ему не раз удавалось *брать Перемышль пушкинианской красоты*. Обойдемся без примеров и контраргументов — их накоплено уже без счета (хотя и без особого проку). Но сделаем небольшое отступление в область тех «огрехов», которые филологами обычно не ставятся поэтам в вину.

6. Рассуждая несколько отвлеченно, «огрехами» и «накладками» можно было бы признать как многое из бросающегося в глаза у раннего Хлебникова, так и, например, «одержимости» раннего Блока, разнообразную «заумь» в оккультных увлечениях начала века (мистика, эзотерика, масонство и т. д.), многое из того у «столпников стиля», что в 10-е гг. вызывало критику Мандельштама. Частные «огрехи» у него самого сегодня хорошо известны и осмыслены. «Огрехи» стиля раннего «полуфутуриста» Пастер-

нака — нарочитые сгущения у «юного немца русской речи» (по словам Хлебникова) лексических раритетов, обычное у него подавление сильнейшей образной энергией текстов их далекого от равновесия смыслового итога и др. — по-своему сопоставимы с «огрехами» раннего Хлебникова. Позднее хотя и редкие *по поводу и по какому поводу, в другую посуду* (ср. казус *со стулом* и инверсию в строках о *бездне унижения*) выпирают в гармонии Пастернака едва ли не резче, чем множество грубых и явных, но ставших как бы органичными «огрехов» у Будетлянина. С годами тот все более очевидно отодвигает их куда-то с переднего плана в растущем корпусе текстов и контекстов — и что же? На их оценке обществом продолжают сказываться все его неистребимые, по восприятию 10-х гг., «роковые родимые пятна».

Несомненные (?) и бессознательные (?) «огрехи» у писателей часто требуют «штучного» рассмотрения. Одно дело — обычная путаница коршуна с ястребом. Другое — «огрех» Маяковского с теми, кто «послал ревизоров / по советским / Марьям Андреевнам». Вслед за его издателями (см. ПСС. М., 1958. Т. 7. С. 259, 515) и наш [Словарь 2001: 47] проглядел контаминацию имен матери и дочери из «Ревизора». «Огрех» поэта? Возможно. Огрех комментаторов? Конечно же.

Любопытно, что отдельные случаи «безвкусицы» у Хлебникова — *холодные пальцы зим* или *жизни цветок* — могли бы быть истолкованы как стилизации: под Мариенгофа ли (см. [Гаспаров 1996а: 31]), под явный ли «беллетризм», — их функции объяснимы уже на биографическом уровне. Видимо, труднее было бы защищать все изобилие стилизаций у Цветаевой, ее «напряжения», «огрехи» и «переборы» с повторами. Заметим попутно, что случаи «незаконченности» у Хлебникова следовало бы сопоставлять и с изобилием датировок (см. [Словарь 2001]) типа 913, 37; 914, 28; 923, 28; 924, 37; 924, 39; 928, 29–38; 932, 35, а также 909–20-е; 918–25; 918–39; 936–60; 940–60 и под. у Мандельштама, Пастернака, Цветаевой и Ахматовой. А вот для Блока, Есенина и Маяковского нехарактерны даже даты вроде 910–12; 911–12; 914–15. Кузмин же, кажется, обходился и без подобных датировок, обычно укладывая свои тексты в рамки одного года. Не совсем ясен в этом смысле Анненский — даты у него нередко проблематичны; не станем гадать, как бы он работал в 10–20-е гг.

«Огрехи», определившиеся переходом от предпаронимических напряжений, давно дававших о себе знать в литературе XIX в., к паронимическому взрыву, связанному прежде всего с именем Хлебникова, его «избыточной практикой» в этой сфере и «вообра-

жаемой филологией», также стоило бы спроецировать на «предпаронимию» хотя бы у Блока, Ахматовой, ранних Кузмина и Цветаевой и на паронимию позднего Мандельштама. Так, [Словарь 2003] рядами избранных экспрессем типа *гора, горе, город, городской, греметь, гроб, гряда, грудь, грусть, дорога, друг...* (ср. также *подруга, родной...*) готов наглядно показать круг реализованных *эстетических* потенций у контекстной паронимии и «чей-то» приоритет на высшем уровне «достигов» Хлебникова, той же Цветаевой, того же Мандельштама, известный зазор между Пастернаком и Маяковским как паронимистами и «учениками» Будетлянина. Впрочем, по выборкам из первого тома нашего Словаря уже можно разобраться во всем этом — в общественных и идейно-эстетических достоинствах приема (ср. [Григорьев 2003в, г, е, ж]).

7. Попытки «найти живой эстетический подход к Хлебникову» [Марков 1994: 173] требуют охвата всего круга подъязыков его эстетики, в том числе в сферах: 1) особого «богоборчества» [Будетлянин 2000, по указат.]; 2) царства птиц при «многочислии» их образов и функций (здесь было бы недостаточно одних только метафор и сравнений, которые на уровне поэтики теперь широко представлены Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой в их собрании [Материалы 2000]: эстетически образы *зинзивера, кречетов — четы чечеткам, орланов, оляпки* или голосов *дубровника, славки черноголовой, иволги* — птиц из «Зангези» не менее, часто более, важны); 3) архитектуры и скульптуры (вспомним здесь о статьях «Мы и дома» и «Памятники», о «Городе будущего» и образах башен; ср. свежую ст. «Умные дома» — «Известия», 7.03.02); 4) собственных имен (см. [Будетлянин 2000: 435]); 5) теперь уже описанной в деталях неологии (но и в работах, последовавших за словарем [Перцова 1995], в основном на уровне поэтики); 6) видов ума в «Зангези» — сверхповести, еще не удостоенной полноценного анализа, а многими упорно отвергаемой как «эстетическая неудача». От последнего из этих подъязыков тянется особенно длинная нить вопросов и «презумпций» (ср. «пресуппозиции» в ст. [Гаспаров, Ронен 2002]).

8. Вообще остается вопросом, как повлияло после конца 1920 г. на эстетику Хлебникова сближение им идей «звездного языка» с итогами «осады времени»; ср. возможные вопросы о том, сказала ли тайнопись (а если да, то как сильно) на «третьей поэтике» Мандельштама и не был ли непосредственно эстетический интерес автора к Хлебникову первопричиной его уникального диалога с ним в «Восьмистишиях», не разгаданного в течение почти 70 лет, и тайнописи как «поэтического приема», которая позволяет пред-

положить существование у Мандельштама особой «четвертой поэтики» (см. [Григорьев 2002в]).

9. Тема отдельного исследования — слова из гнезда красота и их синонимы у Хлебникова. Здесь только заметим, что «красотой смены двух подобнозвучных слов» был обусловлен интерес поэта и к паронимии (а не только к «скорнению» разных типов; ср. [Будетлянин 2000: 272 и по указат.]); напомним, что Россия предстает поэту как *божественно звучащий стих*; подчеркнем, что *красив, как белый кречет*, — это предельно высокая оценка красоты Шамана *красотинцем* Хлебниковым, всегда готовым воспеть и *очи синие, исполненные прелести, и красивый угол земного паруса труда*, и себя — *прекрасного* вот в эту минуту на берегу *прекрасного озера, и красивый разум*, и каждое из *красивых слов* вроде *огниво*, или *Гоголь*, или *Зоргам* и *поклониться Единству*.

10. Единство «красивого разума» и «красивых слов» — ошеломительные по неожиданности и эстетической зрелости высочайшие, подлинно **Авангардные** всплески новой гармоничности в море неизбежных, как сказано, и отважных («рисковых») дисгармоний (отдельных «огрехов» и, по критериям канонов, не более чем примитивно *авангардистских* вызовов им, неколебимым канонам) — характерно для текстов и контекстов («кусочков»), относящихся к самому началу творчества Хлебникова, еще до его публикаций в «Весне», «Вестях», «Студии импрессионистов» и т. д. А за эпатажной доминантой, на которую подчас делали ставку публикаторы поэта, было не так легко ощутить *его* эстетическую доминанту, отличную от спутниковых. Своей «неожиданностью» она, видимо, «на порядок» превосходила ту, которая нам известна по самому Пушкину и новым подходам к ней [Шоу 2002].

Последствия невнимания к эстетической специфике Хлебникова — «пионера Авангарда», к языку (метаязыку) эстетики вообще ощутимы и сегодня. Так, вся концепция труда [Русская литература] обошлась без обсуждения понятия «авангард» (здесь его растворили в «модернизме» и «едином течении постсимволизма», а «течения авангарда» — в «авангардистских течениях»; Хлебников же отлучен от образов Христа, от музыки и т. д.). Так, и в этом труде, и за его пределами сохраняется уже ничем не извиняемая практика неразличения понятий «будетлянство» и («кубо»)футуризм» (ср. ее критику: [Будетлянин 2000: 582–593]). Так, наконец (чтобы не множить примеры), не вызвали интереса настоячивые попытки еще в 80-е гг. ввести в общенаучный обиход важные для филологов размышления Хлебникова о «**принципе единой левизны**» [Там же, по указат.]: остались никем не заме-

ченными скрытая в них метапоэтическая рефлексия, их мета-языковая эстетическая значимость.

11. «Принцип единой левизны», кажется, как никакой другой отвечает сути хлебниковского Логоса, потенциам, открываемым идеей «самовитого слова», и роли недооцениваемой у поэта, но прямо называемой им еще одной «осады» — «осады» того самого завидного *Перемышля пушкинианской красоты* (см. выше п. 5), который — в глазах оппонентов — выглядел предельной и непрístupной *высотой*. Образы *высоты* и *красоты* тогда, в 1915 г., поэт зарифмовал, тем и определив смысл этой своей четвертой, непосредственно идейно-эстетической «осады», которая как бы объединяет и полномочно представляет направления, векторы трех других его «осад».

Теперь, приняв только что высказанное предположение, предлагавшиеся ранее реконструкции «принципа единой левизны», необходимо уточнить. Вот его смысл: «Подлинно левая (т. е. и новая, и верная, и прекрасная) мысль недостижима и невоплотима без адекватного ей левого (т. е. и нового, и верного, и прекрасного) слова». Здесь обнаруживается также путь перехода поэта от первоначального «лексикологического» ограничения им идеи «самовитого слова» к обобщенному представлению о «самовитых песнях» или «самовитых речах» (в 1992 г. начат разговор и о «самовитых словосочетаниях» [Будетлянин 2000: 731–736]). Об относительности понятий новизны, истинности и красоты (как и «левизны» и «правизны») наш якобы уж такой «принципиально полуобразованный» поэт (увы, и так было когда-то сказано: [Гаспаров 1996б: 532]) не мог не думать еще со времен учебы в Казанском университете.

12. Велик соблазн дополнить систему терминов (квазитерминов) *лексема* — *стилема* — *экспрессема* [Григорьев 1971; 1979а], или *креатема*, еще одним, скажем, таким, как *эстетема*. Но по определению и в потенции «эстетемой» можно было бы назвать любую экспрессему. Для операциональных удобств и по существу тем не менее следует различать минимум два класса экспрессем — назовем их «сильными» и «слабыми», — а в рамках «сильных» экспрессем — классы «сильных» и «слабых» парадигмальных контекстов. Отнесясь ко всем таким различиям достаточно осмотрительно, словарь мог бы прибегать и к корректировкам «общего мнения» по поводу отдельных «сильных» и «слабых» стихов (более и менее ярких, впечатляющих, «заумных», известных, забытых, общепризнанных и т. д.) с учетом того, что их «реальное соотношение» у поэтов, как и оценки в социуме, меняются

по ходу эволюции идиостиля (и идЕостиля) и при более широкой и глубокой его проекции на творчество современников.

Применительно к экспрессемам типа *ветер* (см. [Словарь 2001]) намечаемое здесь различие стало бы серьезной, но в принципе, кажется, разрешимой и привлекательной поисковой проблемой. При отборе «слабых» экспрессем (а это в основном более редкие слова вроде *амчь, астма, бородавчатый, вечерком, взграть, взгреметь, взгрустнуться*) вместе с ними придется жертвовать (как и в «разборках» с «сильными» экспрессемами) рядом таких контекстов, которые «мало чем уступают» оставляемым в «компрессивном», сжатом до какого-то предела «словаре экспрессем высшего класса». Высокая культурологическая цель этого сжатия, с одной стороны, недостижима без «филологических жертв», с другой — именно она определяет и высокую филологическую задачу: в первом приближении смоделировать общественное бытование поэтического языка. В то же время почти «балластные» частотные «строевые экспрессемы» типа *как* или *да* имеют немалые шансы на вхождение и в «компрессивный словарь».

В процессе сжатия обнаруживаются три вида контекстов (здесь, как всегда, самые большие затруднения вызовут случаи амбивалентной асимметрии: ведь и природе языка тоже несвойственны «четкие разграничительные линии»). Это: (1) контексты, существенные по преимуществу в их проекции на нормы общелитературного языка (с позиций «чистой» лингвистики), — основная масса словоупотреблений; (2) контексты, значительные как случаи поэтического преобразования данного слова (точка зрения лингвистической и любой иной поэтики), с учетом прагматики словоупотребления, интертекстуальных связей и возможного, большего или меньшего влияния других слов контекста; (3) чаще всего мы не должны (да и не в состоянии) *in concreto* полностью отвлекаться от нашей собственно эстетической оценки контекстов (1) и (2) и их «заглавных слов». Самая общая модель, касающаяся очень противоречивых «эстетических отношений» как в обществе, так и в составительско-редакторском коллективе, необходима с первых шагов словарной компрессии, но для контекстов высшего класса (3) относительно единообразный эстетический подход на основе такой модели становится доминантным. Иначе интерпретация словоупотреблений в духе «принципа единой левизны» еще на шкале «традиция — новаторство» оказалась бы затруднительной, а роль сложнейших критериев — «истинности» и «прелести» в их художественном синтезе — обесмысленной.

13. Тот, кто, считая излишним введение (квази)термина *эстетема*, полагает, что связанные друг с другом воедино понятия *идиостиля* и *идЕостиля* полезны в лингвоэстетическом отношении, должен откликнуться на опыт применения Ю. Н. Карауловым и Е. Л. Гинзбургом терминов *идиоглосса* и *идеоглосса* [Слово 2001, *passim*]. Обсуждение этого опыта могло бы прояснить и различия между разными языками эстетики. Пока же трудно отделаться от паразитических обертонов, сопутствующих новым терминам в связи с давним и устойчивым кругом ассоциаций, которыми термин *изоглосса* как-то подрывает предлагаемые и другие, очень старые «-глоссы» (см. [Григорьев 2003в]).

14. Не одни газетчики, прощаясь с «веком-волкодавом», готовы верить в то, что «поэт, который сформулирует образ нового века, обязательно найдется...» (С. Новопрудский в «Известиях» 13.02.2002). Допустим. Но не постигнет ли и этого *нового* поэта участь Хлебникова, подобная же судьба его «поэтической свободы», такая же «великая неудача» (Тынянов)? Больше того: не исключено, что «образ нового века» уже был проникательно угадан, намечен, а в ряде черт и раскрыт именно им. Почему Мандельштам так упорно пытался «разгадать» Хлебникова? Видя у него этот образ и «чища себя под Велимиром» еще в «Восьмистишиях», он и в «Неизвестного солдата» ввел хлебниковский *промер* (вопреки *провалу*, который ранее, в «Ламарке», был «сильнее наших сил» и памятной *зеленой могилы* поэта) и связал там монолог *нового* с личностью солдата-Будетлянина, его *вестью о свете* [Григорьев 2002а, в, г; 2003а].

15. «Положительное отношение» — «есть и такое „обезвреживание“ поэтов, так поступали вплоть до наших дней и с Велимиром Хлебниковым» [Айги 1992: 3]. Вспомним оправдания автора попытки представить Хлебникова как-никак «гениальным», но «графоманом», вызвавшей протесты: «Я очень люблю его стихи...», «поэт замечательной гармонии» и т. д. [Жолковский 1986: 585, 591, 593]. Характерен и опыт «падающего опровержения» бюджетлянской эстетики [Седакова 2000]. Тем временем некий «дворецкий» Франсуа Ватель, видимо, ближе «НЛО», чем наш *творецкий*, а его *языковой политикой* пренебрегают (см. [Григорьев 2003б]) на фоне клонирования кубанских «липенчиков» в Подмоскowie и молчания элитариев, забывших о *международнике* Велимира...

Такие позиции обусловлены прежде всего «вживанием» в хлебниковские тексты мимоходом. Но когда, готовя, скажем [Словарь 2001; Словарь 2003], слово за словом сопоставляешь сотни контекстов Будетлянина с тысячами контекстов девяти его со-

временников (а в памяти — и ряда других), четко и живо видишь, похоже, и глубже понимаешь, насколько же он особенный и замечательный художник. И мыслитель. Важно, чтобы «пришедшие поколения» (см. эпитафии) на пути к Хлебникову и его эстетике «как потенциальной культурной парадигме» смогли сами, без особых затруднений и новых «загромождений», отвечать и сердцем, и знанием, и умом на старый вопрос о том, «хороший ли он поэт». Этому могут и должны по-своему помочь новые словарные предприятия (см. [Григорьев 1994; 2003в, г, е, ж]).

ЛИТЕРАТУРА

- Айги 1992 — *Айги Г.* Да, тот самый Крученых, или Неизвестнейший из знаменитейших // *Крученых Алексей.* Кукиш проشياкам. М.; Таллин, 1992.
- Арензон 2000 — *Арензон Е. Р.* «Задача измерения судеб...». К пониманию историософии Хлебникова // *МВХл* 2000.
- Баран 1993 — *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. Сб. ст.: Авториз. пер. с англ. / Предисл. Н. В. Котрелева; общ. ред. Н. В. Котрелева и А. Л. Осовата. М., 1993.
- Баран 2000 — *Баран Х.* Поэтическая логика и поэтический алогизм Велимира Хлебникова [пер. Ю. А. Клейнера с англ. оригинала (1983)] // *МВХл* 2000.
- Берковский 1985 — *Берковский Н.* Велимир Хлебников [1942–1946] // *Берковский Н.* О русской литературе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста Е. А. Лопыревой. Предисл. Г. Фридендера. Л., 1985.
- Бирюков 2002 — *Бирюков С.* Статья Хлебниковым // *Вестник* 3.
- Будетлянин 2000 — *Григорьев В. П.* Будетлянин. М., 2000.
- Вестник 3 — *Вестник* Общества Велимира Хлебникова. 3 / Сост. Е. Р. Арензон, Г. Г. Глинин. М., 2002.
- Винокур 1943 — *Винокур Г. О.* Маяковский <—> новатор языка. М., 1943.
- Винокур 1990 — *Винокур Г. О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Сост. Т. Г. Винокур, М. И. Шапир. Вступ. ст. и коммент. М. И. Шапира. М., 1990.
- Гаспаров 1985 — *Гаспаров М. Л.* [Рец. на кн.:] Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983 // *Вопросы языкознания.* 1985. № 3.
- Гаспаров 1996а — *Гаспаров М. Л.* Стих поэмы В. Хлебникова «Берег невольников» // *Язык как творчество.* М., 1996.
- Гаспаров 1996б — *Гаспаров М. Л.* Иноязычная фонетика в русском стихе // *Русское подвижничество.* М., 1996.
- Гаспаров, Ронен 2002 — *Гаспаров М. Л., Ронен О.* О «Венецейской жизни...» О. Мандельштама. Опыт комментария // *Звезда.* 2002. № 2.

- Григорьев 1966 — *Григорьев В. П.* О задачах лингвистической поэтики // Известия АН СССР. Серия лит-ры и яз. 1966. Вып. 6. Т. 25.
- Григорьев 1971 — *Григорьев В. П.* О единицах художественной речи // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л., 1971.
- Григорьев 1979а — *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979.
- Григорьев 1979б — *Григорьев В. П.* Лингвистика. Поэтика. Эстетика (О разных подходах к поэтическому языку) // Стилистика художественной речи: Межвузов. тематич. сб. Саранск, 1979.
- Григорьев 1994 — *Григорьев В. П.* Самовитое слово и его словарное представление // Известия РАН. Серия лит-ры и яз. 1994. Т. 53. № 4.
- Григорьев 1998 — *Григорьев В. П.* Велимир Хлебников // Новое литературное обозрение. 1998. № 6 (34).
- Григорьев 2001а — *Григорьев В. П.* Три оппозиции в идеостиле В. Хлебникова: Славь / Немь, Восток / Запад, «Зангезийство» / ? // Russian Literature. 2001. Т. 50.
- Григорьев 2001б — *Григорьев В. П.* В защиту Будетлянина (Опонирую О. А. Седаковой и «Миру» Хлебникова) // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. / Ред.-сост. В. П. Григорьев, Н. А. Фатеева. М., 2001.
- Григорьев 2002а — *Григорьев В. П.* Ламарк и Хлебников (Параллельные миры в «Восьмистишиях» О. Мандельштама) // Проблемы семантического анализа лексики: Тезисы докл. междунар. конф. Пятое Шмелевские чтения / Отв. ред. Л. П. Крысин. М., 2002. (С. 28а–28б; в части тиража этот текст может отсутствовать.)
- Григорьев 2002б — *Григорьев В. П.* Хлебников без ретуши [Обзор] (К выходу двух первых томов его «Собрания сочинений») // Русский язык в научном освещении. 2002. № 1 (3).
- Григорьев 2002в — *Григорьев В. П.* Об одном тире в одном из «Восьмистиший» О. Мандельштама // Изв. РАН. Серия лит. и яз. 2002. Т. 61. № 5.
- Григорьев 2002г — *Григорьев В. П.* Мандельштам и Хлебников, I (1922–1931) // *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri / A cura di Giovanna Pagani-Cesa e Olga Obuchova (= Eurasiatica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia). Padova, 2002.*
- Григорьев 2003а — *Григорьев В. П.* Мандельштам и Хлебников, II (1932–1936) // Русский язык в научном освещении. 2003. № 1 (5).
- Григорьев 2003б — *Григорьев В. П.* Культура языка и языковая политика // Общественные науки и современность. 2003. № 1.
- Григорьев 2003в — *Григорьев В. П.* Слова в контекстах русской поэзии XX века (о «Словаре избранных экспресsem») // Изв. РАН. Серия лит. и яз. 2003. Т. 62. № 3.
- Григорьев 2003г — *Григорьев В. П.* Велимир Хлебников у входа в контекстную элиту русской поэзии XX века // Творчество Велимира

- Хлебникова в контексте мировой культуры XX века: VIII Междунар. Хлебниковские чтения. Астрахань, 2003. Ч. 1.
- Григорьев 2003д — *Григорьев В. П.* В поисках сущности поэмы «Синие оковы» (материалы к комментарию) // Там же.
- Григорьев 2003е — *Григорьев В. П.* Цитаты дня в творчестве Хлебникова. 2003 (в печати).
- Григорьев 2003ж — *Григорьев В. П.* Крестословица «Хлебников» и несколько не отмеченных в ней сюжетов и смыслов. 2003 (в печати).
- Дуганов 1990 — *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
- Жолковский 1986 — *Жолковский А. К.* Графоманство как прием: Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие // *Velimir* 1986.
- Левин Ю. И. и др. 1974 — *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8.
- Марков 1994 — *Марков Вл.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994.
- Материалы 2000 — *Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю.* Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. 1: «Птицы» / Отв. ред. М. Л. Гаспаров, В. П. Григорьев. М., 2000.
- МВХл 2000 — Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Под общ. ред. А. Е. Парниса. М., 2000.
- Перцова 1995 — *Перцова Нат.* Словарь неологизмов Велимира Хлебникова / Предисл. Х. Барана. Wien; Moskau, 1995.
- Русская литература — Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) / Отв. ред. В. А. Келдыш. М., 2000. Кн. 1; М., 2001. Кн. 2.
- Седакова 2000 — *Седакова О. А.* Контуры Хлебникова <...> // МВХл 2000.
- Словарь 2001 — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. 1: А–В / Сост.: В. П. Григорьев (отв. ред.), Л. Л. Шестакова, В. В. Бакеркина, А. В. Гик, Л. И. Колодяжная, Т. Е. Реутт, Н. А. Фатеева. М., 2001.
- Словарь 2003 — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. 2: Г–Ж / Редколлегия: В. П. Григорьев (отв. ред.), Л. Л. Шестакова (отв. ред.), Л. И. Колодяжная (ред.). М., 2003.
- Слово 2001 — Слово Достоевского. 2000. Сб. ст. / Под ред. Ю. Н. Караулова, Е. Л. Гинзбурга. М., 2001.
- Степанов 1985 — *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка (Семioticские проблемы лингвистики, философии, искусства). М., 1985.
- Творения 1986 — *Хлебников В.* Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986.

- Толстой 2001 — *Толстой С.* Велимир Хлебников <книга, 1933, 1946, 1972-1976> // *Толстой С.Н.* Собр. соч.: В 5 т. / Подгот. текста, сост., статьи, коммент. Н. И. Толстой. М., 2001. Т. 3.
- Хлебников 2000–2001 — *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. / Под общей ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. Т. 1: Литературная автобиография. Стихотворения 1904–1916. М., 2000; Т. 2: Стихотворения 1917–1922. М., 2001.
- Хлебников 2001 — *Хлебников В.* Поэзия. Проза. Драматические произведения. Публицистика / Сост. и коммент. А. Е. Парниса; предисл. Ю. Н. Тынянова [!]; худож. В. В. Медведев. М., 2001. [На с. 585 опущены данные о составителях кн. Творения 1986.]
- Шоу 2002 — *Шоу Дж. Томас.* Поэтика неожиданного у Пушкина: Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / Пер. с англ. Т. В. Скулачевой, М. Л. Гаспарова. М., 2002.
- Якобсон 1987 — *Якобсон Р.* Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. Сост. и общая ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987. [Основная работа Якобсона о Хлебникове опубликована в 1921 г.]
- Markov 1986 — *Markov Vl.* On the *prelest*' of Chlebnikov (guest lecture) // Velimir 1986.
- Velimir 1986 — Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality / Ed. by Willem G. Weststeijn. Amsterdam, 1986.
- Vroon 1993 — Velimir Khlebnikov's 'Kuznechik' and the Art of Verbal Duplicity // Readings in Russian Modernism: To honor Vladimir Fedorovich Markov. [Культура русского модернизма / Под ред. Р. Вроона, Дж. Мальмстада.] М., 1993.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОЦЕНКИ ЯЗЫКА И РЕЧИ: ГЕНЕЗИС, ДИАПАЗОН, ТЕНДЕНЦИИ

1. Эмоционально-интеллектуальная природа эстетических оценок языка/речи. В вербальных эстетических оценках языка/речи (далее ЭОЯ) одновременно присутствуют два рода рефлексии сознания по поводу языка: 1) метаязыковая рефлексия, по своей природе интеллектуальная и онтогенетически самая поздняя из выделенных Р. О. Якобсоном функций языка/речи; 2) эстетическая рефлексия, в которой обязательно наличествуют два компонента: а) субъективно-эмоциональное отношение к явлениям языка: человек испытывает разной силы удовольствие или неудовольствие по отношению к языковым феноменам; б) вербальная индивидуально-субъективная оценка или характеристика языкового феномена как *красивого* или *некрасивого*, *прекрасного* или *безобразного*, *смешного* или *ужасного*, *возвышенного* или *низменного*. Содержательно и лексически ЭОЯ соотносимы с традиционной номенклатурой эстетических категорий. Будучи проявлением и метаязыковой и эстетической функций, ЭОЯ имеют смешанную чувственно-интеллектуальную природу. Как и все эстетические оценки, ЭОЯ интуитивны и субъективны, поэтому слабо поддаются анализу. Однако, в отличие от других интеллектуально-эстетических оценок (вроде *красивое решение* / *изящное доказательство* и т. п. у математиков), ЭОЯ множественны и лексически разнообразны, что позволяет судить об условиях их появления и разновидностях.

Положительные ЭОЯ имеют место при таком восприятии феноменов языка, о котором говорят: *ему приятно, радостно, нравится, он восхищается, любит, наслаждается, упиивается* и т. п. Обязательность удовольствия сближает указанное переживание с гедонистическим. Ср. родство слов *сладкое* и *наслаждаться, пить* и *упиваться* (*музыкой, живописью, стихами*), а также еще не словарное, но и не уникальное использование слов *лакомиться, лакомый* в эстетическом смысле по отношению к явлениям языка: *В. Катаев лакомится описаниями* (Б. Сарнов); *и без костей язык, до внятных звуков лаком, / судьбу благодарит кириллицыным знаком* (И. Бродский). Отрицательные ЭОЯ имеют место при таком переживании феноменов языка, о кото-

ром говорят: *ему не нравится (это выражение), ему противно, его коробит*. Существенно, что ЭОЯ относятся именно к языку (т. е. к форме высказывания), а не к его содержанию или эмоционально-модальному плану. В частности, адресата могут покоробить несправедливые или резкие слова, ему может быть обидно или противно от стыда, от ощущения, что «вот эти» обращенные к нему слова его унижают и т. д.), однако это область этико-психологических чувствований, но не эстетических.

Феномен профессиональной эстетической оценки языка (в риториках, стилистиках, литературной критике, словарях, грамматиках и т. п.) давно и хорошо известен. Однако для понимания природы ЭОЯ существенно увидеть их проявления в обыденном, непрофессиональном сознании. Еще в 20-х гг. феномен ЭОЯ был отмечен в детской речи — в классических работах Ж. Пиаже (1923), К. И. Чуковского (1928), А. Н. Гвоздева (1929) (см. [Пиаже 1997: 14–15; Чуковский 1984: 183–272; Гвоздев 1961]). Позже, благодаря популярности предложенного Р. О. Якобсоном списка речевых функций (1960) [Якобсон 1975], непрофессиональные ЭОЯ попали в поле зрения лингвистики (см. [Шварцкопф 1970; Ляпон 1977; 1986; Мечковская, Гурина 1992; Мечковская 1993]). Впрочем, отмечая эстетическую направленность конкретных фактов метаязыковой рефлексии, исследователи почти не выделяют их в самостоятельный объект анализа — в силу трудности разграничения ЭОЯ и смежных с ними других метаязыковых оценок (см. пп. 3–4).

2. Дистантные и текущие метаязыковые эстетические оценки. Как и все метаязыковые проявления, ЭОЯ относятся к одной из двух разновидностей метаязыковых феноменов, различающихся тем, принадлежит или не принадлежит объект комментирования/оценки данному (текущему) речевому акту. Если объектом оценки являются феномены языка, не принадлежащие данному высказыванию, то метаязыковой комментарий и его объект разделены во времени и обычно принадлежат разным субъектам речи, ср.: *Мелькали рыбацьи лодки, столь выразительно прозванные душегубками* (А. Пушкин); *Вор Маско... говорил таким путаным, уродливым языком, точно он перенес insult* (В. Пьецух); это тип дистантных метаязыковых замечаний. Если же объектом комментирования или оценки является само порождаемое высказывание, то имеет место текущий метаязыковой комментарий. Он синтаксически встроен в комментируемое высказывание и одновременно синтаксически обособлен от его неметаязыковой информации (поскольку помещается в те или иные вводные конструкции), ср.: *Железнодорожная езда*

там... как бы это выразиться покультурнее — не расположена к человеку (В. Пьецух). Если же темой дистантной метаречи оказывается также собственное высказывание говорящего/пишущего, то метаречь и ее объект принадлежат разным коммуникативным актам и разделены как минимум репликой собеседника (ср. из воспоминаний беллетриста: *Тогда я гордился этим сравнением, теперь же оно кажется мне претенциозным и аляповатым*). В типолого-историческом плане дистантные метаязыковые замечания предшествуют текущим, которые появлялись раньше всего, по-видимому, в модальных конструкциях, содержащих ссылку на чужую речь: *По словам имярек... → По меткому замечанию имярек... → Называя вещи своими именами, можно сказать, что...* В наиболее чистом виде текущие ЭОЯ присутствуют во фразах, содержащих противопоставление компонентов порождаемого высказывания: оцениваемые слова как бы мысленно взвешиваются, как, например, в следующей фразе из М. Булгакова: *...оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то... марш.*

3. Эстетические оценки языка в аксиологических ресурсах сознания. Эстетические оценки (как класс) отличаются от других групп людских оценок своей максимальной субъективностью: они наименее мотивированы и наименее доказуемы. По классификации Н. Д. Арутюновой (см. [Арутюнова 1984; 1998: 198–200]), эстетические оценки (наряду с этическими) составляют группу «сублимированных, или абсолютных оценок». Эстетические и этические чувствования противопоставлены, с одной стороны, сенсорно-вкусовым, или гедонистическим оценкам — именно своей «сублимированностью»: «Они возвышаются над сенсорными оценками, „гуманизируя“ их. <...> Эти два вида чувствований составляют ядро духовного начала в человеке, моделируемое, в соответствии с его телесной ориентацией, по вертикали» [Арутюнова 1984: 14]). С другой стороны, эстетические и этические оценки, вследствие своей целостности и недескриптивности (в этом смысле называть их «абсолютными»), противостоят группам оценок более мотивированных и аналитических — таких, как утилитарно-рационалистические оценки (*полезный — вредный, благоприятный — неблагоприятный*), нормативные (*правильный — неправильный*), телеологические (*эффективный — неэффективный, удачный — неудачный*).

Постулируемая большая субъективность эстетических оценок (в сравнении с этическими) связана с двумя моментами: 1) эстетические оценки менее утилитарны, менее «педагогичны», чем

этические; 2) эстетические оценки (в сравнении с этическими) менее нормативны и менее консервативны. Как пишет Н. Д. Арутюнова, «положительная эстетическая оценка исключает строгую нормативность. Эстетическое чувство не может быть удовлетворено стандартом. Высокая эстетическая оценка имплицитно подразумевает уникальность произведения искусства. Между тем положительная эстетическая оценка в общем случае требует ориентации на этическую норму...» [Там же: 15]. Вообще говоря, степень субъективности и, соответственно, дисперсности эстетических оценок разная. Отчасти она зависит от семиотической природы объекта: чем формально богаче (сложнее) язык некоторой семиотики, чем менее он иконичен, тем выше дисперсия в оценках произведений (текстов, порождаемых данной семиотикой). Например, известно, что в оценках поэзии субъективизма больше, чем в оценках прозы; что для оценок произведений абстрактного искусства характерен больший разброс мнений и оценок, чем для оценок произведений фигуративного («реалистического») искусства.

ЭОЯ представляют собой, возможно, самые редкие из разнообразных проявлений метаязыковой рефлексии. В общем классе эстетических оценок оценки языка составляют группу достаточно тонких, субъективных, прихотливых и весьма чувствительных к контексту значений (в сравнении, с одной стороны, с оценками внешности человека, экстерьера животного, пейзажа, интерьера, дизайна артефакта и т. д., а с другой — в сравнении с оценками произведений искусства). Высокая субъективность метаязыковых эстетических оценок проявляется в том, что одна и та же объективная черта текста (допустим, лексическое разнообразие, которое может быть измерено отношением количества разных лексем к количеству словоупотреблений) у носителей языка может получить полярные эстетические оценки: и *богатый язык, великолепный, роскошный, многогранный*, а с другой стороны — *многословный, пухлый, многоречивый, болтливый, фразистый*. Об образной речи один человек скажет, какой *выразительный язык, яркий, блестящий*, а другой (о том же тексте) — *вычурный, странный, темный, тарбарский*.

4. Эстетические оценки языка в ряду других метаязыковых и квазиметаязыковых оценок. Феномен ЭОЯ необходимо отличать от ряда смежных явлений. Во-первых, ЭОЯ относятся именно к словам и фразам, а не к ситуациям и предметам, о которых в соответствующих высказываниях идет речь. Например, женщина говорит, что ей нравится слово *офицер* своей нарядностью; все же, по-видимому, реально ей нравятся (хотя бы и только эстетически)

люди этой профессии, но оценка метонимически распространяется на слово (случай квазиметаязыковой оценки). Во-вторых, ЭОЯ следует отличать от этических оценок слов и фраз (как *грубых, оскорбительных, льстивых, вежливых* и т. п.), так как по сути это оценки поступков человека (именно речевых поступков). В-третьих, ЭОЯ следует отличать от метаязыковых оценок и комментариев иного (не эстетического) содержания — например, от хронологических характеристик слова или оборота (*перстом по лбу, как говаривали в старину*), ареальных (*лонись, как у нас в Карелии говорят*), социальных (*как говорят шоферы, асфальт кончился*), стилистических (*выражаясь высоким штилем*), модальных (*У него как бы роман с шинелью* (В. Шкловский)), эмоциональных (*Теперь нам всего его* (М. Булгакова. — Н. М.) *прописывают как панацею от духовных (о словечко!) бед* (Викт. Ерофеев)) и т. п. Вполне очевидна близость эстетических и этических оценок (и дел и слов). Фраза *Некрасиво так поступать* — это квазиэстетическая оценка, эвфемизм, смягчение этического неодобрения.

В повседневной жизни эстетические оценки речи нередко выступают как легализованная субъективность, якобы беспристрастная. Нередко ЭОЯ — это эвфемизм по отношению к этическим или интеллектуальным оценкам. Например, людям бывает неловко отвергать чужие или непонятные речи. Если Ване не стыдно, то он говорит: *не нравится, потому что непонятно*, а если Пете стыдно, то он может сказать: *некрасиво, не звучит*. Люди чувствуют, что эстетические оценки не нуждаются в доказательствах; в эстетических оценках привлекает то, что они не кажутся ни узко эгоцентрическими, ни утилитарными: оценка *по-моему, это (не)красиво* демонстрирует желание стать на более общую и неутилитарную точку зрения.

Изучение ЭОЯ полезно по ряду причин. Репрезентативный для определенного социума корпус дистантных ЭОЯ позволяет увидеть смысловой диапазон метаязыковой рефлексии в обществе и характер его лингвистической идеологии. Что касается текущих ЭОЯ, то их анализ позволяет понять роль метаязыковой рефлексии в общении и в семантической организации высказывания.

5. Генезис эстетических оценок языка (по фактам детской речи). В упомянутом исследовании А. Н. Гвоздева есть не мало фактов, в которых запечатлено именно эстетическое отношение ребенка к разным речевым неожиданностям. Приметой эстетического восприятия является радость по поводу слова (радость — это и есть «эстетическое удовольствие»). Вот пример: Коля (2 года и 10 мес.) спрашивает мать, как зовут дядю на фотокарточке.

Мать в ответ: «Дядя Костя». Мальчик засмеялся и спрашивает: «Почему Кости, а не мясо?» [Гвоздев 1961: 37]. Здесь эстетическая эмоция проявилась в смехе и языковой игре. Вообще, в кругу метаязыковых рефлексий восприятие комического (и детьми и взрослыми) — одно из самых частых и отчетливых¹.

В онтогенезе эстетическое отношение к знаку возникает из нескольких источников. Во-первых, это удовольствие при восприятии складной, ловкой речи. Известно, как дети радостно смеются, когда вдруг кто-то нечаянно что-то сказал в рифму; во-вторых, удовольствие от игры; в-третьих, удовольствие от узнавания, отгадки. В удовольствии от отгадки состоит главная привлекательность образов (тропов): когда ребенок впервые отгадывает или узнает, что это такое: *сидит в темнице красная девица, а коса на улице*, то он получает новое знание о мире: именно о сходстве между темницей и землей, девицей и морковкой. Психологи, пытаясь объяснить природу удовольствия от нового знания, связывают его с древнейшим охотничьим инстинктом человека: «узнать» — это то же, что «добыть».

Данные детской речи исключительно важны для понимания филогенеза эстетического отношения к языку. Дело в том, что наиболее ранние ЭОЯ, сохранившиеся в письменных источниках, принадлежат профессиональной эстетической деятельности, так что могло бы возникнуть впечатление, что ЭОЯ в обыденной жизни — это редуцированные отголоски профессиональных оценок (допустим, привитые школой). Однако факты эстетических реакций у дошкольников по поводу языка свидетельствуют, что ЭОЯ возникали у человека спонтанно и задолго до того, как эстетическая деятельность стала профессиональной. Р. О. Якобсон указывал на тесную связь в онтогенезе эстетического восприятия языка и метаязыковой функции: «Типичной особенностью речи детей является тесное переплетение двух функций — металингвистической и поэтической — которые вполне разделены в языке взрослых» [Якобсон 1996: 90].

6. Античная риторика как основной источник эстетических оценок языка в европейской культуре. В силу первобытного синкретизма магии, мифологического сознания и искусства, древнейшие проявления эстетического отношения к явлениям мира

¹ Неслучайно все так любят анекдоты, львиная доля которых основана на языковом комизме (т. е. на феномене эстетического порядка). При этом содержание или идея анекдота нередко совершенно банальны; у такого анекдота эстетическая ценность создается исключительно средствами языка.

неотделимы от магической практики и мистериального экстаза. Эстетическое отношение к слову развивалось из религиозного воодушевления, из веры в магические или сакральные свойства культовых словесных формул. В каком именно древнейшем памятнике запечатлен этот шаг сознания от сакрализации слова к его эстетизации, т. е. от священного к прекрасному, сказать трудно.

В Ветхом и Новом Завете представление о красоте еще не соединяется с языковыми феноменами². В греко-римской античности соединение красоты и слова не только наличествует, но и изучается и преподается большей частью безрелигиозно. Постулируемая стадия сакральной красоты слова отрефлектирована у Горгия из Леонтины (485–380 гг. до н. э.), знаменитого ратора и учителя риторике, одного из главных представителей греческой софистики. Впрочем, Горгий не столько прокламирует эстетику магического слова, сколько вполне прагматически хочет понять его завораживающую силу (объясняя ее внушающим эффектом звуковых повторов).

Древнегреческая риторика и стилистика еще до Аристотеля были отнюдь не кабинетной ученостью, а частью жизни, настолько общезначимой, что стилистическая полемика становилась темой пьес. Так, Аристофан в своей, по оценке историков литературы, самой знаменитой комедии «Лягушки» (405 г. до н. э.), в ее состязательной части разворачивает спор о достоинствах языка двух великих трагиков — Эсхила и Еврипида; они спорят уже на том свете (Еврипид год как умер).

В «Лягушках» представлены те критерии положительных и отрицательных оценок произведения, его языка и стиля, которые и поныне вполне актуальны. Только у Аристофана они даны в поисковых эпитетах, авторских метафорах и сравнениях, часть которых позже станет обычной оценочно-характеризующей лексикой, используемой применительно к языку и стилю.

По Аристофану, положительной оценки заслуживает тот, чье слово веское, полезное городу (полису), ясное, красивое (но не в

² В Ветхом Завете лексема со значением 'красота' относится прежде всего к плотской временной красоте: *Всякая плоть — трава, и вся красота ее, как цвет полевой* (Ис 40: 6); В Книге пророка Иезекииля *красой земли* называются пограничные города (Иез 25: 9); здесь же концепт 'красота' соединяется с представлением об отвлеченном и нематериальном: *краса мудрости* человека: *И они обнажат мечи свои против красы твоей мудрости* (Иез 28: 7). В Новом Завете внешняя красота убора противопоставляется нетленной красоте духа: *Да будет украшением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде, / Но сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно перед Богом* (1 Пет 3: 4).

ущерб ясности), стилистически высокое (когда говорится о великом и доблестном); он одобряет «*настоянны* на книжках» «*легкие*» разговоры, человеческий (а не горный) масштаб изображения, тонкое, изящное (что связано с отбором и выверенностью письма). Отрицательно оценивается то, что высокопарно, ходульно, непонятно зрителю (из-за чужезычности, или высокопарности, или темной образности), пустопорожне, многословно (эта оценка обозначена словом, которое в разных переводах передается как *жирное* или *тучное*; тучности противопоставляется строгая диета, которая «*подсушит*»); отрицательно оценивается превосходящая горы громоздкость. Таким образом, у Аристофана намечены важнейшие шкалы, по которым оцениваются явления языка и стиля. Таким образом, в европейской традиции самые ранние из дошедших фактов ЭОЯ (конец V в. до н. э.) относятся к языку словесного искусства и появляются они также в сфере словесно-театрального искусства (т. е. их истоки — не быт, но и не ученость, не школа).

Разумеется, у Аристофана запечатлено самое начало ЭОЯ. Позже в античной риторической традиции (в которой соединились устная речь и книга, практика и школа) была выработана многоаспектная система эстетических оценок и характеристик языка и стиля. Ее основные оппозиции таковы: 1) высокий (возвышенный), низкий и средний стиль; 2) роды красноречия (как функциональные разновидности речи): речь ораторская *vs.* поэтическая; эпидейктический (похвальный), делиберативный (совещательный), судебный, дидактический, патетический роды красноречия; 3) ясность как основное достоинство речи (по Аристотелю) и причины и виды неясности; 4) украшенная речь (*vs.* неукрашенная) и средства украшения речи (тропы и фигуры); 5) уместность (соответствие, такт) выбора или сочетания слов (соответственный стиль, по Аристотелю), в том числе уместное многословие *vs.* неуместность; 6) точность выбора слова *vs.* описательные названия; 7) изящные и удачные обороты *vs.* неудачные; 8) торжественные слова *vs.* общеупотребительные (обыденные) *vs.* вульгарные; 9) чистота эллинской (латинской) речи *vs.* неуместные солекизмы и варваризмы; 10) речь благозвучная, благородная³, и величавая, внушительная, выразительная, гармоничная, горячая, живая, изящ-

³ Ср. в «Риторике» Аристотеля: «Ирония отличается более благородным характером, чем шутовство, потому что в первом случае человек прибегает к шутке ради самого себя, а шут [делает это] ради других» [Античные риторика 1978: 163] и характеристику шутовства по «Никомаховой этике»: «шуты — рабы смешного и ради красного словца они не жалеют ни себя, ни других» [Там же: 318].

няя, изысканная, красивая, краткая (сжатая), мощная, плавная, приятная, свежая, сладостная, стройная *vs.* вялая, легковесная, напыщенная, недоуменная⁴, однообразная, ребячливая, сбивчивая, скудная, сухая, тяжеловесная, ходульная и др. (см. [Античные теории 1936]).

Античные направления (шкалы) и критерии в оценках речи были унаследованы (но не без потерь) и отчасти дополнены в риторической учености средневековой Европы и Нового времени. Важнейшая из новых (послеантичных) ЭОЯ (*остроумные слова/речи*) связана с понятием остроты и остроумия (лат. *acutum, argutia*) в поэтике барокко (см. [Лахманн 2001: 86–115]). Древние различали несколько видов смешного в речи (ирония, шутка, игра слов), но *acutus* ('острый, резкий, пронзительный, высокий, тонкий; пронизательный, глубокомысленный, изобретательный') еще не имело значения 'находчивый в острых, ярких, иногда парадоксальных шутках'. В римских риториках к роду 'остроумных' речей (*acutum dicendi genus*) относились высказывания, которые содержали не только парадокс, иронию, оксюморон, но и разные виды эмфазы, литоту, гиперболу, перифразу, а также конструкции зевгмы и хиазма [Lausberg 1987: 23].

7. Эстетические оценки языка в истории кодификации литературных языков. В истории эстетического отношения к языку второе по значимости место (после античных риторики и поэтики, а также наследовавшим им средневековых риторик) занимает филологическая деятельность, связанная с кодификацией литературных языков, прежде всего новых народных языков Европы (*vernaculae*). В бурной полемике, которая сопровождала кодификацию новых языков (в Италии, Франции, России), возникли новые эстетические оценки и мотивы, неизвестные прежней риторической традиции. Это связано с принципиально новой темой или задачей метаязыковых высказываний: защита предпочтения народного языка по отношению к авторитетному классическому языку своей культуры. У древних звучали упреки в злоупотреблении архаизмами и варваризмами, но вопрос о выборе языков не стоял. Однако при создании новых языков отрицательные ЭОЯ получают именно языки в целом, причем драматизм ситуации состоит в том, что отрицательные оценки даются исторически первому языку своей церкви и своей средневековой культуры.

⁴ Ср. в трактате «О стиле» Деметрия (I в. н. э.): «Украшения в речи убивают смешное, и вместо смеха является недоумение. Изящный стиль требует меры, а украшать смешное это то же, что наряжать обезьяну» [Античные риторики 1978: 265].

В русской культуре первым критиком церковнославянского языка был ранний В. К. Тредиаковский. Это у него впервые встречается ставшее потом крылатым сочетание *глубокословная славянщина*, и он же обыгрывает его в собственном неологизме *глупословие словенское* [Успенский 1985: 75]. Как текстуально показал Б. А. Успенский, лексика и обороты, с помощью которых Тредиаковский и позже карамзинисты отталкивались от церковнославянского в пользу русского, были кальками по отношению к языковым формам аналогичного отталкивания от латыни в пользу французского во французской культуре. В знаменитых словах Тредиаковского *язык славенской ныне жесток моим ушам слышится* эпитет *жесток* был калькой франц. *dur*. У карамзинистов это слово применительно к церковнославянскому калькировалось также словами *дикий, зверский* (в значениях 'дикий, нечеловеческий'), *грубый, надутый* [Там же: 34, 86–88]; калькой была и субъективная сенсуалистская апелляция к собственным ушам. Еще один упрек церковнославянскому, как и латыни во Франции, связан с их «непонятностью»; ср. у Тредиаковского: *славенской язык — очень темен, многие его не разумеют*.

Еще один новый мотив в отрицательной оценке церковнославянского состоял в определении его как языка излишне ученого (это *язык педантов, язык семинаристов, приказной язык*), поэтому он тяжел и непригоден для легкой и изящной светской жизни, в особенности для дам, следовать языку которых призывали карамзинисты. Адмирал Шишков так воспроизводит упреки со стороны карамзинистов в свой адрес (т. е. в адрес архаистов): мол, *он Педант, провонял Славянщиною* (цит. по: [Успенский 1985: 65]). Легко видеть, что здесь отрицательные ЭОЯ включают его социальные характеристики. Этот же мотив звучит у карамзинистов в защите создаваемого ими литературного языка как языка *щёголей*, как *щёгольского наречия* (ср. у Карамзина о Жане Луи Гезе де Бальзаке: *славный щёголь Французского языка*), а у шишковилов — в неприятии нового языка именно как языка *щёголей* и *петиметров* (*язык петиметров*, т. е. *язык господчиков* ('молодых господ')); по-русски было бы *язык барчуков*). Таким образом, языковой полемике карамзинистов и шишковилов в качестве мотивов и аргументов ЭОЯ выступала маркированность тех или иных форм говорения по разным шкалам: социальной, гендерной, возрастной.

Вообще же диапазон аргументов, к которым прибегали и прибегают нормализаторы языка, значительно шире приведенных групп оценок. В разных культурах в разное время различной

была и их иерархия: было время, во главу угла ставились оценки и доводы вероисповедные⁵, в другое время — доводы государственнических, политических, экономических; в иное — национально ангажированные (сепаратистские, почвенническо-оборонческие) или, напротив, унитаристские (интернациональные, космополитические). С ними по-разному соединяются мотивы и оценки эстетические, этические, рационалистические, ссылки на авторитеты, соображения престижа и др.

Зрительно корпус ЭОЯ можно представить в виде двух разновысоких пирамид, соединенных своими основаниями. Острые вершины пирамид соответствуют двум полярным и чисто эстетическим оценкам: «красиво, прекрасно» vs. «некрасиво, безобразно». Эти экстремальные оценки субъективны, интуитивны и целостны, поэтому не поддаются ни доказательству, ни анализу. Они опираются на более рационалистические и утилитарные оценки, которые расположены ниже вершин (на разных «ярусах» «пирамид») и в которых ЭОЯ так или иначе мотивированы, объяснены другими характеристиками языковых форм. Положительные оценки более многочисленны, разнообразнее и тоньше отрицательных, потому что пришли из учебников красноречия, которые веками были не столько критикой языка, сколько руководствами позитивной направленности.

8. Тенденции в развитии эстетических оценок языка/речи. История категории «прекрасного» — это история того, как мыслители век от века сужали сферу эстетического и отказывались видеть в прекрасном объективное свойство мира. Если у Гераклита разумно и прекрасно упорядочен весь космос, если у Аристотеля прекрасное — это объективное свойство действительности, проявление ее закономерностей (порядка и соразмерности в пространстве, целесообразности в живой природе), то Дидро уже различает «реально прекрасное» и «относительно прекрасное» (то, которое только кажется прекрасным). Философы XVIII в. (Д. Юм, И. Кант) продолжили релятивизацию прекрасного, утверждая,

⁵ Ср., например, лексику языковых оценок в церковнославянских орфографических руководствах XIV–XVI вв., которые трактовали орфографию как дело вероисповедной важности, по сути отождествляли орфографическую правильность с чистой православия. О неправильных написаниях говорилось, что это *глаголы растленные*, что они *зреховны*, *еретичны*, *соблазн душам*, что так писать *нелъпо*; что книги с ошибками в письме — это как вино с водой или жемчуг с оловом; о принимаемых написаниях говорилось, что так *изряднѣ*, *лъпотноѣ*; советовали *не помрачай свѣта тмою*, *по разуму пиши*, а не так *якоже нѣцыи иже внѣ ума пишут* и т. п. См. памятники традиции в антологии [Ягич 1885–1895].

что прекрасное субъективно и оценка чего-то как прекрасного недоказуема.

В современной эстетике границы между эстетическим и утилитарным, прекрасным и безобразным вообще стираются⁶. Собственно эстетические оценки, и отрицательные и положительные, частично девальвируются, иногда нейтрализуются. Слово *красивость* и особенно его мн. ч. *красивости* звучат если не одиозно, то резко иронически, между тем *нежность* или *прелесть* по коннотации (не по денотату) остаются нейтральными, а их мн. ч. (*нежности*, *прелести*) указывают только на множественность и дробность проявлений (с чем может быть связан иронический оттенок). Характерны также ставшие крылатыми (т. е. популярными) скептические и иронические оценки «красивого»: *Сделайте нам красиво* (В. Маяковский); в пародии на рекламу: *Пейте пиво, оно полезно и на вкус красиво* [Елистратов 1999: 36].

Девальвация эстетического затронула и отношение к языку. Произошедший в 1-й половине XIX в. «демонтаж риторики» (Р. Лакманн) привел к частичному отказу от прежних ЭОЯ, привитых европейской культуре многовековой риторической традицией. Базаровское *Друг Аркадий, не говори красиво* стало нормой повседневного отношения к языку. Ср. скепсис по отношению к красоте, в том числе недоверие к эстетике слова: *Наше слово гордое «товарищ» нам дороже всех красивых слов* (В. Лебедев-Кумач); *«Архипелаг» — мощная книга, но никакой, извините за выражение, красоты там нет* (Б. Парамонов).

С другой стороны, в современном общении возрастает удельный вес метатекстов, как дистантных, так и текущих. Функция текущих метаязыковых замечаний состоит в указании на условность и релятивность предлагаемого представления референтной ситуации. В результате монологичность говорящего сменяется «внутренним диалогом» в пределах высказывания — оппозицией денотативно-референтного содержания и способа сообщения о нем. В силу растущей релятивизации языкового представления фактов, мнений и оценок, текущие метаязыковые комментарии становятся более частыми и разнообразными. В них в той или иной мере присутствуют ЭОЯ, од-

⁶ Характерные примеры: «гигиеническое обоснование эстетики» (см.: Словарь терминов Московской концептуальной школы. М., 1999. С. 166); постмодернистский «антикаллизм» — эстетическое освоение «безобразного», когда в сферу «прекрасного» включаются так называемые «жесткие» эстетические ценности — неприятное, грубое, гротескное, мрачное, шокирующее, агрессивное, отвратительное, безобразное, отгалкивающее (образцы русскоязычного антикаллизма представлены в текстах Виктора Ерофеева, Владимира Сорокина и др.).

нако, в сопоставлении с ЭОЯ времен до «натуральной школы» и «физиологических очерков», эстетические оценки языка присутствуют в девальвированном и потому видоизмененном виде: без высших положительных и чисто эстетических значений.

ЛИТЕРАТУРА

- Античные риторика 1978 — Античные риторика / Собр. текстов, статьи, коммент. и общ. ред. проф. А. А. Тахо-Годи. М., 1978.
- Античные теории 1936 — Античные теории языка и стиля / Под общ. ред. О. М. Фрейденберг. М.; Л., 1936.
- Арутюнова 1984 — Арутюнова Н. Д. Аксиология в механизмах жизни и языка // Проблемы структурной лингвистики 1982. М., 1984.
- Арутюнова 1998 — Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998.
- Гвоздев 1961 — Гвоздев А. Н. Как дети дошкольного возраста наблюдают явления языка (1929) // Гвоздев А. Н. Вопросы изучения детской речи. М., 1961.
- Елистратов 1999 — Елистратов В. С. Словарь крылатых слов (Русский кинематограф): Ок. 1000 единиц. М., 1999.
- Лакманн 2001 — Лакманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 2001.
- Ляпон 1978 — Ляпон М. В. О смысловой структуре релятивов // Русский язык: Вопросы его истории и современного состояния (Виноградовские чтения, I–VIII). М., 1978.
- Ляпон 1986 — Ляпон М. В. Смысловая структура сложного предложения и текст: К типологии внутритекстовых отношений. М., 1986.
- Мечковская 1993 — Мечковская Н. Б. Модальность и метаязыковой план высказывания // Russian Linguistics. 1993. Vol. 17. № 2.
- Мечковская, Гурина 1992 — Мечковская Н. Б., Гурина Н. М. Языковые средства презентации речи и смежные функциональные категории // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4. 1992. № 2.
- Пиаже 1997 — Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка (1923). СПб., 1997.
- Успенский 1985 — Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.
- Чуковский 1984 — Чуковский К. И. От двух до пяти (1928). Минск, 1984.
- Шварцкопф 1970 — Шварцкопф Б. С. Проблема индивидуальных и общественно-групповых оценок речи // Актуальные проблемы культуры речи. М., 1970.
- Ягич 1885–1895 — Ягич И. В. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке // Исследования по русскому языку. СПб., 1885–1895. Т. 1.

- Якобсон 1975 — *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика (1960) // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. М., 1975.
- Якобсон 1996 — *Якобсон Р.О.* Вклад Энтони в лингвистику (1962) // *Якобсон Р.О.* Язык и бессознательное. М., 1996.
- Lausberg 1987 — *Lausberg H.* Elemente der literarischen Rhetorik: Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. München, 1987.

Л. Г. ПАНОВА

«АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ПЕСНИ»
МИХАИЛА КУЗМИНА
SUB SPECIE ЭСТЕТИКИ

Ввести в литературу новую тему и не найти для нее интересно-го угла зрения — значит обречь ее на недолговечность. Именно такой была судьба русского Египта. Он оформился в целостный и единообразный топос к концу XIX — началу XX в.¹, когда русскими поэтами был открыт древний, эзотерический арабский Египет и продолжал разрабатываться эллинистический и библейский Египет (а также сюжеты о фиванских сфинксах на набережной Невы в Петербурге). Однако египетская тема, в отличие от древнегреческой, римской, итальянской, не «привилась» к русской литературе, и сейчас никто не вспомнит «Египтов», «Жрецов», «Сфинксов», «Пирамид», «Моисеев» и «Клеопатр», написанных Валерием Брюсовым, Константином Бальмонтом, Иваном Бунинным, Николаем Гумилевым, Вячеславом Ивановым, Черубиной де Габриак и др. Пережить свое время удалось лишь «Александрийским песням» (1904–1908), не в последнюю очередь — благодаря изобретательности и изощренности Михаила Кузмина (1872–1936) в создании новой поэтики и новой эстетики.

«Александрийская» эстетика Кузмина и станет предметом этой статьи. Конечно, эстетика не входит в компетенцию филолога: в самом деле, что она такое относительно текста, какие структуры и элементы текста за нее отвечают? и потом, все ли читатели воспринимают ее одинаково? Однако творчество Михаила Кузмина апеллирует именно к эстетическим категориям. Кузмин славился своим умением вживаться в разные эпохи и передавать их в слове. Александрия, персидские газели, русский духовный стих, французский галантный век, путешествия по Италии и другие тематические области получали каждый свое эстетическое оформление. Примат эстетического над идеологическим просвечивает и в формулировке кузминского письма — «прекрасной ясности»:

¹ К этому времени уже существовали «Египетские ночи» А. С. Пушкина, «Мария Египетская» И. С. Аксакова, «Жрец» А. Н. Майкова и «Мемфисский жрец» К. К. Случевского, «Сфинкс» К. Р. и др.

...если бы я мог кому-нибудь дать наставление, я бы сказал так: «Друг мой, имея талант, то есть, — умение по-своему, по-новому видеть мир, память художника, способность отличать нужное от случайного, правдоподобную выдумку, — пишете логично, соблюдая чистоту народной речи; имея свой слог, ясно чувствуете соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком; будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом; будьте понятны в ваших выражениях». Любимому же другу на ухо сказал бы: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) высветлился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слова, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, — и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности — которую назвал бы я „кларизмом“». Но «путь искусства долгов, а жизнь коротка», и все эти наставления не суть ли только благие пожелания самому себе? («Заметки о прозе. О прекрасной ясности», 1910).

С «Александрийскими песнями» Кузмин, перешагнувший тридцатилетний рубеж, продолжает делать первые шаги в литературе, притом весьма неординарные. Вплоть до 1906 г. его артистическая карьера строится вокруг музыки. В качестве композитора и либреттиста в 1904 г. он сочиняет оперу «Евлогий и Ада» (она же — «Комедия из Александрийской жизни»), а в 1904–1908 гг. — «Александрийские песни». Восторженные мемуаристы запечатлели, как Кузмин пел «Александрийские песни» под фортепьяно; есть зарисовка исполнения и в романе Кузмина «Крылья» (опубл. в 1906):

...он услышал пень и фортепьяно. <...> Незнакомый ему мужской голос пел:

— Вечерний сумрак над теплым морем,
огни маяков на потемневшем небе,
запах вербены при конце пира,
свежее утро после долгих бдений,
прогулка в аллеях весеннего сада,
крики и смех купающихся женщин,
священны́е павлины у храма Юноны,
продавцы фиалок, гранат и лимонов,
воркуют голуби, светит солнце,
когда увижу тебя, родимый город!

И фортепьяно низкими аккордами, как густым туманом, окутало томительные фразы голоса.

С появлением «Александрийских песен» в печати (в составе 11 стихотворений — в 1906 г., в составе еще 4 — в 1907 г., в составе 32 — в 1908 г.) к Кузмину пришла слава поэта. И уже в 1906 г. М. А. Волошин, художник, поэт, критик, чуткий ко всему новому, реагировал на александрийство Кузмина так:

Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: «Скажите откровенно, сколько вам лет?», но не решаешься, боясь получить в ответ: «Две тысячи». <...>

Древняя Александрия была одной из последних областей истории, которую открыло внутреннее око европейца, устремленное в свое прошлое. Флобер, Анатоль Франс, Пьер Луис один за другим произносили призывные заклинания над древними александрийскими гробницами, и в нашем сонном сознании возникали радостные и трагические тени богов и людей: Таис, св. Антоний, Билитис. <...>

Мне хотелось бы восстановить подробности биографии Кузмина — там, в Александрии, когда он жил своей настоящей жизнью в этой радостной Греции времен упадка <...>.

В жилах его не было чисто эллинской крови. Вероятно, он, как и Мелеагр, был сирийцем. <...>

Он жил значительно позже Мелеагра — уже в царствование императора Адриана <...>.

В это время он был воином в войске императора. <...>

Из последующей его жизни мы знаем только, что он был библиотечным писцом, как это видно из его великолепного гимна Солнцу.

Эта и множество других хвалебных рецензий — дань тому, что «Александрийские песни» выстроены как эстетический объект, в расчете на то, чтобы погрузить читателя/слушателя в Александрию и доставить удовольствие.

Начать с того, что в тексты цикла органично вживлена музыка. Песню делает песней композиционный повтор, и В. М. Жирмунский в книге «Поэтика композиции» (1921) при разборе особенностей цикла обратил внимание на разнообразие таких повторов. Другой композиционный ход Кузмина — вкрапление песни в стихотворение. Так, стихотворение «Что за дождь...» оканчивается колыбельной, которая одновременно — автопародия на другую песню цикла, «Если б я был древним полководцем...»:

А старая черная женщина / качала ребенка и пела: / «если б я был фараоном, / купил бы я себе две груши: / одну бы я дал своему другу, / другую бы я сам скушал».

Представлен в цикле и богатейший музыкальный словарь, о чем можно судить уже по первому, самому знаменитому, стихотворению.

Раздел «Вступление». 1

- [1] *Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибой
родного, давно не виденного моря,
звучит мне имя твоё
трижды блаженное:
Александрия!*
- [2] *Как прерывистый шепот
любовных под дубами признаний,
как таинственный шум
тенистых роц священнных,
как тамбурин Кибелы великой,
подобный дальнему грому и голубей воркованью,
звучит мне имя твоё
трижды мудрое:
Александрия!*
- [3] *Как звук трубы перед боем,
клекот орлов над бездной,
шум крыльев летящей Ники,
звучит мне имя твоё
трижды великое:
Александрия!*

Здесь наиболее полно и последовательно воплощена музыкальная эстетика в соединении с логосом. Песня устроена так, что все сказанное об имени *Александрия* и его звучании по принципу метонимий переносится на саму Александрию. Фокус на *Александрии* в каждой из трех строф — и синтаксический, через инверсию, и композиционный (слово занимает всю финальную, т. е. отмеченную, строку).

Мотив 'Александрия и ассоциации вокруг нее' проводится троекратно, структура трех предложений (занимающих по одной строфе) одинакова (сравнительный оборот с *как ...* глагол *звучит ... имя твоё ...* адъективный оборот с усилительным *трижды ... Александрия*); образы, ассоциируемые с Александрией, разные, но все «работают» на идею звучания. При этом ассоциации идут в трех разных направлениях, а заодно варьируется и громкость:

- [1] *блаженная Александрия* — в то же время 'детская' (*песня матери над колыбелью*), 'буколическая/природная' (*эхо/рожок*), 'родная'; приятные для уха звуки;
- [2] *мудрая Александрия* — в то же время 'эротическая' (*прерывистый (любовный) шепот*), 'мистериальная' (*шум роцц*), 'божественная, трудно постижимая' (*тамбурин*, звучащий как *дальний гром* и *воркование голубей*); еле слышные звуки;
- [3] *великая Александрия* — 'героическая' (*звук трубы*), 'победная' (*шум крыльев Ники*); громкие звуки.

Песенную природу этого стихотворения подчеркивает и номинация *песня матери над колыбелью ребенка*.

Эстетика, как известно, происходит от греч. αἴσθησις 'восприятие'. У Кузмина именно восприятие нередко становится тем «фильтром», через который пропущены картины Александрии.

Раздел «Вступление». 2

- [1] *Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу белые стены дома,
небольшой сад с грядкой левкоев,
бледное солнце осеннего вечера
и слышу звуки далеких флейт.*
- [2] *Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу звезды над стихающим городом,
пьяных матросов в темных кварталах,
танцовщицу, пляшущую «осу»,
и слышу звук тамбурина и крики ссоры.*
- [3] *Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу бледно-багровый закат над зеленым морем,
мохнатые мигающие звезды
и светлые серые глаза под густыми бровями,
которые я вижу и тогда,
когда не говорят мне: «Александрия!»*

Эта песня на первый взгляд кажется вариацией на ту же тему, что и предыдущая. Троекратное проведение мотива 'зрительные и слуховые ассоциации при слове *Александрия*' охватывает первую, вторую и половину третьей строфы. Опорные предикаты *вижу* (4 раза) и *слышу* (2 раза), на которые крепятся картины вечерней и ночной Александрии (дом и сад на фоне бледного заката; стихающий город и звезды; закат и звезды над морем), прибли-

жающееся время любви (*светлые серые глаза под густыми бровями*), — двуплановы: то ли *вижу/слышу* в действительности, то ли представляю в воображении. Иллюзия реальности нарастает с каждой новой александрийской картинкой, но неожиданный поворот к новому мотиву, любовному (*светлые серые глаза под густыми бровями*), и к модусу реальности (*которые я вижу и тогда, / когда не говорят мне: «Александрия!»*) заставляет пересмотреть реальность всех предыдущих картин и развести две области употребления глагола *вижу*: ‘представляю’ (три первых употребления) и ‘вижу в действительности’ (последнее).

Противопоставление воображаемого и реального усиливается кольцевой композицией, в основе которой контраст: «то же, да не то же». За всем этим — модернистская поэтика игры и неожиданного, но не только. Появление серых глаз на скрещении модуса воображаемого и модуса реального, к тому же в заключительной, т. е. отмеченной, части стихотворения, заставляет признать доминантной темой этой песни любовную.

Игра выгодно отличает Кузмина от всех других русских поэтов, чрезвычайно серьезно и торжественно повествующих о Египте.

Раздел «Мудрость». 1

- [1] *Я спрашивал мудрецов вселенной:
«зачем солнце греет?
зачем ветер дует?
зачем люди рождаются?»*
- [2] *Отвечали мудрецы вселенной:
— солнце греет затем,
чтоб созрел хлеб для пищи
и чтобы люди от заразы мерли.
Ветер дует затем,
чтоб приводить корабли к пристани дальней
и чтоб песком засыпать караваны.
Люди рождаются затем,
чтоб расстаться с милою жизнью
и чтоб от них родились другие для смерти.*
- [3] *«Почему ж боги так все создали?»
— Потому же,
почему в тебя вложили желание
задавать праздные вопросы.*

Антиисточник этой песни — эзотерическая мудрость, которая традиционно связывалась с Египтом (в опере «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Учениках в Саисе» Новалиса, у русских символистов и т. д.). Кузмин же играет на подмене понятий: лирический герой спрашивает про тайные знания, а *мудрецы вселенной* отвечают на его вопросы попросту; при поступлении еще одного такого вопроса мудрецы объявляют интересы спрашивающего *праздными*.

Диалог о последних вопросах бытия пришел в «александрийский» корпус произведений Кузмина из жизнеописаний Александра Великого («александрий») с эпизодом встречи Александра с индийскими мудрецами. В кузминских «Подвигах Великого Александра» (1908) он включает в себя и вопросы «Зачем...» — правда, риторические:

Зачем ветер вздымает море? зачем ураган взвихряет пески? зачем тучи несутся и гнется лоза? Зачем рожден ты Дандамием, а я — Александром? (§ 37 «Брахманы»).

В нашей песне три «Зачем...». Это количество было предопределено «Египетскими ночами» (1835) А. С. Пушкина, вообще сильно повлиявшими на трактовку Египта в русской поэзии, ср.:

Поэт идет — открыты вежды, / Но он не видит никого; / А между тем за край одежды / Прохожий дергает его... «Скажи, зачем без цели бродишь? / <...> / Обязан истинный поэт / Для вдохновенных песнопесней / Избрать возвышенный предмет». / — Зачем крутится ветер в овраге, / Подъемлет лист и пыль несет, / Когда корабль в недвижной влаге / Его дыханья жадно ждет? / Зачем от гор и мимо башен / Летит орел, тяжел и страшен, / На чахлый пенек? Спроси его. / Зачем арапа своего / Младая любит Дездемона, / Как месяц любит ночи мглу? / Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона. / Что хочет, то и носит он — / Орлу подобно, он летает / И, не спросясь ни у кого, / Как Дездемона, избирает / Кумир для сердца своего.

Но Пушкин пишет сложными периодами, в которых вопросы переплетаются с ответами. А песня Кузмина — сама ясность и простота (сначала вопросы — потом ответы). Здесь ему пригодился опыт знатока и сочинителя русских духовных стихов. Полагаю, что он ориентировался на «Голубиную книгу», с сериями гносеологических и экзистенциальных вопросов (на которые давал серии ответов царь Давид):

От чего у нас начался белый вольный свет? / От чего у нас солнце красное? / <...> / От чего у нас ветры буйные? [Голубиная книга: 35] или От чего зачался наш белый свет? / От чего зачалось солнце праведно? [Там же: 45];

Наконец, содержание ответов вызывает в памяти *суету сует, род приходит и род уходит* из «Книги Экклезиаста». От Александрии до Экклезиаста — не так далеко, как кажется: их соединил П. Луис в романе «Афродита»:

...героиня романа, прозванная Хрисидой за свои золотые волосы, — александрийская куртизанка, родившаяся в Галилее. В одной из сцен она напоминает библейские стихи из «Книги Экклезиаста».

Диалог лирического героя с мудрецами трехчастен: вопросы [1]; ответы [2]; новый вопрос и новый ответ [3]. Каждая из первых двух частей — с внутренней симметрией повторов и прозрачной синтаксической структурой:

[1] три вопроса «зачем», о смысле бытия;

[2] три разветвленных ответа, с указанием на положительный и отрицательный эффект.

Третья часть не затрагивает симметрии в синтаксисе, но, неожиданно для читателя, разрушает логику вопросов и ответов. Вопрос — почему все так создано, а ответ на него переводит стрелку с гносеологии на незадачливого вопрошающего.

Еще один признак кузминского александрийства — эстетика красоты в соединении с любовью. Красота всегда в глазах любящего — говорит своими стихотворениями Кузмин вслед за Платоном и Плотинем.

В «Александрийских песнях» — три спектра положительных оценок, ориентированных на красоту и ее переживание. *Прекрасный, несравненный, хорошенький, ненаглядный, красота, волшебство* и др. — так описывается возлюбленный. Эталоны красоты служат *солнце* (образ из египетской мифологии и культуры) и *Антиной*, человекобог. *Сладко, блаженно* и др. — это гедонистическое восприятие красоты мира. Вот пример:

Раздел «Любовь». 3

[1] *Наверно в полдень я был зачат,
наверно родился в полдень,
и солнца люблю я с ранних лет
лучистое сиянье.*

[2] *С тех пор, как увидел я глаза твои,
я стал равнодушен к солнцу:*

[3] *зачем любить мне его одного,
когда в твоих глазах их двое?*

Эта песня — образец принижения культурных и природных ценностей в пользу любви и любимого. *Солнце* здесь — проводник любовного сюжета: для лирического героя его возлюбленный не просто солнцеподобен, но затмевает солнце.

Что же касается любви, то у нее в «Александрийских песнях» три фазы: начало, расцвет и конец. Мотивы начала и особенно расцвета разрабатываются в гомоэротическом разделе «Любовь» (это и понятно — расцвет любви отражает сущность любви), а мотивы конца и неудачи в любви станут ведущими мотивами в «женском» разделе «Она». В гомоэротическом сценарии два героя: «я» — персонаж и повествователь, «ты» — персонаж и (внутренний) адресат стихотворного послания. Событийная сторона сценария сводится к любовному контакту между «я» и «ты»: визуальному, что предполагает любование, и телесному (*поцелуи, ласки*).

Как представлены герои этих миниатюр? Лирический герой («я») — действующий, активный, воспринимающий — и, главное, любящий. «Ты», возлюбленный, всегда представлен по принципу *pars pro toto*: упоминаются «твои» *глаза, брови, губы, щеки, воротник, стан*. Синекода объясняется совсем не гомосексуальной ориентацией автора, стыдливо прячущего «ты»-мужчину (напомню, что Кузмин не побоялся опубликовать в 1906 г. роман «Крылья», понимая всю его скандальность), сколько дань минимализму: назвать те части тела, которые предполагают визуальный и любовный контакт.

Естественно предположить, что за александрийским «ты» скрывается размытый образ «князя Жоржа»², возлюбленного Кузмина, с которым в 1895 г. он совершил поездку в Александрию; смерть «князя Жоржа» последовала сразу после поездки и надолго омрачила существование Кузмина. На образ «князя Жоржа» наслаиваются теперешние возлюбленные Кузмина, ср. дневниковую запись от 30 августа 1905:

Сидя напротив, я смотрел, я смотрел, хорош ли он [Гриша]; вчера был очень интересен, побледневший, с большими серыми глазами, понятливыми, ласковыми, чувственными. Милые прошлые глаза, сколько вас любимых, то обладаемых, то только желанных, — и карие глаза Столицы, князя Жоржа и Луиджино, и серые добела... [Кузмин 2000: 33].

В результате образ александрийского возлюбленного в цикле получается предельно типизированным — полагаю, что не без вли-

² О нем известно только со слов Кузмина, личность его не установлена.

яния эстетики красоты Платона (427–347 до н. э.) и Плотина (ок. 204–269 гг. н. э.). Прекрасное, пишут они, открывается не всем, но влюбленным, которые через созерцание красоты в объекте своей любви могут перейти к абстрактным «эйдосам» (Платон, «Федр», «Пир»; Плотин, «О прекрасном», 1.6). Такой «эйдос» («ты с серыми/светлыми глазами под густыми бровями») читатель может найти во всех разделах цикла. Ср.:

Раздел «Любовь». 4

- [1] *Люди видят сады с домами
и море, багровое от заката,
люди видят чаек над морем
и женщин на плоских крышах,
люди видят воинов в латах
и на площади продавцов с пирожками,
люди видят солнце и звезды,
ручьи и светлые речки,*
- [2] *а я везде только и вижу
бледноватые смуглые щеки,
серые глаза под темными бровями
и несравнимую стройность стана, —*
- [3] *так глаза любящих видят
то, что видеть велит им мудрое сердце.*

Это стихотворение трехчленно: [1] что видят люди (с грамматико-синтаксическим параллелизмом); [2] что вижу «я» (с длинным номинативным перечнем при глаголе *вижу*); [3] обобщающая сентенция о том, что мудрые любящие видят так же, как «я» (соединение любви и мудрости — à la Платон). По ходу сюжета оказывается, что люди видят все (*дома, море, женщин, воинов, продавцов...*), по контрасту с ними «я» видит только своего возлюбленного (*щеки, глаза, стройность стана*), и это оттого, что его мудрое сердце управляет его зрением.

Процитированная песня — еще и пример «купированного», избирательного зрения. Оно обнаруживает себя и в письмах Кузмина из Александрии, с беглым перечнем мест и сопутствующей ему риторикой упоения (*как описать...; не могу писать...*):

Как описать тебе Константинополь, Малую Азию, Грецию, Александрию, Кэр, пирамиды, Нил и Мемфис — я не знаю. Я в безумном, полнейшем опьянении и т. д. (цит. по: [Богомолов, Малмстад 1990, 30]).

«Среднестатистический» русский путешественник того времени видел Александрию (и в целом Египет) иначе:

Блуждая по турецкому городу, мы вышли к маяку, стоящему на месте знаменитого Фароса — одно из чудес света, последние следы которого уже много лет смыты морскими волнами. Точно так же уничтожено и большинство других памятников древней Александрии, над которой высится теперь единственный остаток древности — так называемая Помпеева колонна. Здесь, говорят, стоял знаменитый храм Сераписа, а недалеко от него указывают и место величайшей библиотеки древности, от которой не осталось и следа. Когда Ф-ко привел нас на место, где некогда высилось это знаменитое книгохранилище, оборванный дервиш с безумными, воспаленными глазами проповедовал там что-то толпе туземцев, причем имя Аллаха срывалось беспрестанно с уст его вместе с белою пеной, покрывавшей его губы. Вот она, изменчивость-то судьбы, — невольно подумалось мне. На месте, где поучали некогда Эвклид, Птолемей и Гиппарх, теперь слышатся речи безумного дервиша (А. В. Елисеев. «По белу свету»).

Переживание красоты в «Александрийских песнях» не сводится только к восприятию возлюбленного, а распространяется на весь мир и окрашивается в гедонистические тона. Мудрость, ему сопутствующая, — *carpe diem* 'лови день' — была почерпнута Кузминым не только из Горация, но и из древнеегипетской «Песни арфиста». Поэтому и в «Александрийских песнях», и в отзыве на книгу А. Ахматовой «Вечер» она формулируется следующим образом: воспринимай жизнь так, как будто сегодняшний день — последний.

Раздел «Мудрость». 2

- [1] *Что ж делать,
что багрянец вечерних облаков
на зеленоватом небе,
когда слева уж виден месяц
и космато-огромная звезда,
предвестница ночи —
быстро бледнеет,
тает
совсем на глазах?*
- [2] *Что путь по широкой дороге
между деревьев мимо мельниц,
бывших когда-то моими,*

*но промененных на запястья тебе,
где мы едем с тобой,
кончается там за поворотом
хотя б и приветливым
домом
совсем сейчас?*

[3] *Что мои стихи,
дорогие мне,
так же как Каллимаху
и всякому другому великому,
куда я влагаю любовь и всю нежность,
и легкие от богов мысли,
отрада утр моих,
когда небо ясно
и в окна пахнет жасмином,
завтра
забудутся, как и все?*

[4] *Что перестану я видеть
твое лицо,
слышать твой голос?*

[5] *Что выпьется вино,
улетучатся ароматы
и сами дорогие ткани
истлеют
через столетья?*

[6] *Разве меньше я стану любить
эти милые хрупкие вещи
за их тленность?*

Здесь рассуждения о конце вещей и любви к ним лирического героя, несмотря на их тленность, проведены шесть раз. Первые пять фрагментов, открывающихся словом *что* в разных синтаксических ролях (все подверстаны к риторическому вопросу «Что ж делать?...»), передают тему конца и картинами, и грамматикой, и обстоятельствами времени:

[1] *багрянец облаков... бледнеет, тает*; здесь, как и в [2], настоящее актуально-длительное дает непосредственное переживание конца, как имеющего место сейчас, *совсем на глазах*;

[2] *путь по... дороге кончается совсем сейчас*;

- [3] *мои стихи... забудутся, как и все* [стихи на свете]; недолговечность здесь, как и в двух следующих фрагментах, перенесена в будущее, посредством будущего фактического; временное обстоятельство — *завтра*;
- [4] *перестану я видеть твое лицо, слышать твой голос*;
- [5] *выльется вино, улетучатся ароматы, ткани истлеют*; временное обстоятельство — *через столетья*.

Шестая часть, резюмирующая, построена на риторическом вопросе со словом *разве*. В ней названо все то, что было раньше описано: *хрупкие вещи* [и их] *тленность* [6].

Эстетика, о которой шла речь до сих пор, была привязана к содержанию. Но Кузмин дает возможность почувствовать и эстетику формы, что особенно заметно в разделе «Отрывки». Это — незавершенность нарратива, сродни той, которая присутствует при чтении не полностью сохранившегося древнеегипетского произведения или же романа, играющего на такой незавершенности (например, современный герой находит полуистлевший папирус с обрывком древнеегипетской истории, которому и отводится центральное место в повествовании). Ср.:

Раздел «Отрывки». 4

*Снова увидел я город, где я родился
и провел далекую юность;
я знал,
что там уже нет родных и знакомых,
я знал,
что сама память обо мне там исчезла,
но дома, повороты улиц,
далекое зеленое море —
все напоминало мне
неизменное,
далекие дни детства,
мечты и планы юности,
любовь, как дым улетевшую.
Всем чужой,
без денег,
не зная, куда склонить главу,
я очутился в отдаленном квартале,
где из-за спущенных ставен светились огни*

*и было слышно пенье и тамбурины
из внутренних комнат.
У спущенной занавески
стоял завитой хорошенький мальчик,
и, как я замедлил шаги, усталый,
он сказал мне:
«Авва,
ты кажешься не знающим пути
и не имеющим знакомых?
зайди сюда:
здесь все есть,
чтоб чужестранец забыл одиночество,
и ты можешь найти
веселую беспечную подругу
с упругим телом и душистой косой».
Я медлил, думая о другом,
а он продолжал, улыбаясь:
«Если тебя это не привлекает,
странник,
здесь есть и другие радости,
которых не бежит смелое и мудрое сердце».
Переступая порог, я сбросил сандалии,
чтобы не вносить в дом веселья
священного песка пустыни.
Взглянув на привратника,
я увидел,
что он был почти нагой —
и мы пошли дальше по коридору,
где издали
звучали бубны навстречу.*

В этой песне представлен раннехристианский Египет, с *аввой*, т. е. монахом, духовным лицом, и *пустыней*, не столько в географическом, сколько в религиозном смысле, месте отшельничества (отсюда — *священный песок пустыни*), и романная топка: монах попадает (реально или мысленно) из своей пустыни в Александрию. Так, в «Искушении святого Антония» Гюстава Флобера перед Антонием предстает Сладострастие в образе молодой женщины и зовет его в Александрию:

Войди в Ракотисское предместье, толкни дверь, выкрашенную в голубое; и когда ты очутишься в атрии, где журчит фонтан, женщи-

на встретит тебя... Она искусна. В ласках ее ты вкусишь гордость посвящения и утоление потребности (Г. Флобер. «Искушение святого Антония», пер. М. Петровского).

А в романе «Таис» Анатоля Франса монах Пафнутий возвращается в родную Александрию после долгого отсутствия для спасения куртизанки.

В нашей песни *авва* рассказывает, как он приходит из *пустыни* в Александрию, попадает в «дом веселья», где ему предлагают плотские радости — в том числе и гомосексуальные (которых *не бежит мудрое и смелое сердце*), и он проходит в этот дом, следуя за своим проводником, почти нагим отроком. На этом история обрывается, за предвестием падения не следует само падение. Полностью сюжет читатель может узнать лишь обратившись к кузминской «Повести об Елевсиппе, рассказанной им самим», которая создавалась параллельно стихотворению³.

Если окинуть взглядом уже процитированные песни, то обращает на себя внимание их историческая гетерогенность, эклектизм. *Если б я был фараоном* — фараоновский Египет, *Шум крыльев летящей Ники* — эпоха эллинизма, *авва* — это раннехристианский Египет. Такую же разновременность несут в себе и отдельные стихотворения. Ср.:

Раздел «Любовь». 6

- [1] *Не напрасно мы читали богословов
и у риторов учились недаром,
мы знаем значение каждого слова
и все можем толковать семиобразно.*
- [2] *Могу найти четыре добродетели в твоём теле
и семь грехов, конечно;
и охотно возьму себе блаженства;*
- [3] *но из всех слов одно неизменно:
когда смотрю в твои серые очи*

³ Ср. [проходя мимо дома веселья, монахи Елевсипп и Маркел слышат]:

«Путники, *зайдите* внутрь, не бойтесь. Здесь омоют ваши ноги и всячески вас успокоят». Я не двигался, образы все сплетались передо мною, нагие черные отроки кувыркались в какой-то бесстыдной игре, голос из-за решетки продолжал говорить...

— Я дождусь тебя, *авва*, — сказал мне оставленный на улице.

*и говорю «люблю» — всякий ритор
поймет только «люблю» — и ничего больше.*

Здесь любовный сюжет пропущен через фильтры риторики и богословской догматики. *Риторы* учили правильному, логичному, красивому построению речи (и насмешки над ними были Кузмину известны по диалогам Платона): учеба у риториков — это *мы знаем значение каждого слова*. Под *богословами* Кузмин, скорее всего, имеет в виду Филона Александрийского, писавшего аллегорические толкования на Ветхий Завет (Филон упоминается в рассказе «Тень Филлиды» Кузмина). От чтения богословов — *седмиобразные толкования*. Другие александрийские богословы, Климент и Ориген, разрабатывали христианскую догматику, однако до окончательной формулировки *добродетелей*, которых не *четыре*, а три (вера, надежда, любовь), и *семи смертных грехов* (гордости, сребролюбия, блуда, гнева, чревоугодия, зависти, лени/уныния) было еще далеко. Что существовало во времена александрийских богословов — это девять блаженств, заповеданных Иисусом Христом (Мф 5: 3–12) («Блаженны чистые сердцем, ибо они узрят Бога»).

Кузмин играет одновременно на любовных и христианско-этических смыслах слов *добродетель*, *грех*, *блаженство*, и ласкаемое тело то возвышается (в терминах добродетелей), то принижается (в терминах греха). Двусмысленность особенно заметна во фразе *и охотно возьму себе блаженства*: во мн. ч. *блаженство* указывает и на христианские этические нормы, и на небесный рай, и на психологическое состояние человека.

Соединение риториков и богословов в одном контексте — образец синкретичного времени Александрии.

Эстетизация эклектичной Александрии шла вразрез со вкусами русской неоклассицистской культуры, ценившей в исчезнувших цивилизациях их «чистоту». Наиболее популярными с легкой руки поэтов-филологов, Иннокентия Анненского, Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова, по-прежнему оставались Древняя Греция и Древний Рим. В моду постепенно входили Древний Египет, Ассирия, Финикия и т. д.

Итак, «александрийская» эстетика — это музыкальность и песенность, акцент не только на изображенном, но и на его оформлении, «купированное», или избирательное зрение, платоновско-плотиновское понимание красоты, гедонизм, игра, гомоэротика. Она окрашивает не только оригинальные стихи «Александрийских песен», но и переложения, из которых приведу одно:

Раздел «Она». 5

Подражание П. Луису

- [1] *Их было четверо в этот месяц,
но лишь один был тот, кого я любила.*
- [2] *Первый совсем для меня разорился,
посылал каждый час новые подарки,
и продавши последнюю мельницу, чтоб купить мне заплата,
которые звякали, когда я плясала — закололся,
но он не был тот, кого я любила.*
- [3] *Второй написал в мою честь тридцать элегий,
известных даже до Рима, где говорилось,
что мои щеки — как утренние зори,
а косы — как полог ночи,
но он не был тот, кого я любила.*
- [4] *Третий, ах третий был так прекрасен,
что родная сестра его удушилась косою
из страха в него влюбиться;
он стоял день и ночь у моего порога,
умоляя, чтоб я сказала: «приди», но я молчала,
потому что он не был тот, кого я любила.*
- [5] *Ты же не был богат, не говорил про зори и ночи,
не был красив,
и когда на празднике Адониса я бросила тебе гвоздику,
посмотрел равнодушно своими светлыми глазами,
но ты был тот, кого я любила.*

Здесь в основе — «Песни Билитис» Пьера Луиса (Билитис — вымышленная поэтесса, современница Сапфо), а именно

«Chanson»

Le premier me donna un collier, un collier de perles qui vaut une ville, avec les palais et les temples, et les trésors et les esclaves.

Le second fit pour moi des vers. Il disait que mes cheveux sont noirs comme ceux de la nuit et mes yeux bleus comme ceux du matin.

Le troisième était si beau que sa mère ne l'embrassait pas sans rougir. Il mit ses mains sur mes genoux, et ses lèvres sur mon pied nu.

Toi, tu ne m'as rien dit. Tu ne m'as rien donné, car tu es pauvre. Et tu n'es pas beau, mais c'est toi que j'aime.

Кузмин сохраняет и однотипность ситуаций, и их нумерацию, добавляя от себя эпифорический повтор: *но он не был тот, кого я любила... но ты был тот, кого я любила* [2–5], тем самым делая песню Луиса еще более «песней».

Далее, Кузмин последовательно драматизирует сюжет. У П. Луиса героине нет резона любить последнего, «четвертого», потому что он беден, но она его все-таки любит; Кузмин же, смягчая бедность героя (*ты же не был богат*), достраивает и ужесточает любовные коллизии: героиня любит равнодушного к ней мужчину (*посмотрел равнодушно...*).

Усиливает Кузмин и впечатление от красоты. Если П. Луис пишет о «третьем» поклоннике: «его мать не могла его обнимать/целовать, не покраснев», то Кузмин — *родная сестра его удушилась косою из страха в него влюбиться*⁴.

Как и у Пьера Луиса, возлюбленный в песне Кузмина обозначен интимным местоимением *ты*. Кузмин придает ему облик александрийского возлюбленного, вводя *светлые глаза* уже знакомым нам приемом синекдохи.

Наконец, Кузмин драматизирует и «дожимает» расподобленные последней ситуации с тремя предыдущими через инверсию: роль влюбленной переходит к героине, а роль равнодушного — к ее возлюбленному.

* * *

В заключение остается отметить, что «прекрасная ясность», эстетический формат письма, не позволила Кузмину вербализовать в «Александрийских песнях» ясно, красиво, органично довольно многое. Гностицизму, которым окрашена «Комедия из Александрийской жизни» (1904), мистерии, которой завершается «История рыцаря д'Алессиво» (1903), теофании из ранней миниатюры «В пустыне» (1897) пришлось ждать 1916–1924 гг., когда Кузмин будет пробовать себя в герметичном письме. Они найдут воплощение в цикле «София» (1917–1918), стихотворениях «Звезда Афродиты» (1921) и «Поля, полольщица, поли...» (1922) — причем во все той же «александрийской» эстетике. Но это тема совсем другой статьи. Здесь же был освещен сюжет о том, как и почему Кузмин вышел в русские кавафисы.

⁴ Это — противоречие с обычаями Египта, где браки между сестрой и братом были в порядке вещей: их заключали Осирис с Исидой и даже Птолемей Филадельф с Арсиной II.

ЛИТЕРАТУРА

- Богомолов, Малмстад 1990 — *Богомолов Н.А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1990.
- Голубиная книга — Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX веков / Сост., вст. статья, примеч. Л. Ф. Солощенко и Ю. С. Прокошина. М., 1991.
- Кузмин 2000 — *Кузмин М.* Дневник 1905–1907 гг. / Сост. и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000.

И. А. ТАРАСОВА

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ «ПРЕКРАСНОЕ» В ИДЕОСФЕРЕ Г. ИВАНОВА

Идея единения слова, его значений и соотносительных с ними концептов была высказана Д. С. Лихачевым. Для такого объединения им был предложен термин «идеосфера» [Лихачев 1993]. С позиций языковой личности идеосфера представляет собой единство вербально-семантического и лингвокогнитивного уровня, а отдельные участки идеосферы — идеополя (термин В. Б. Гольдберг) — являются «двухслойными» образованиями, нижний слой которых — семантико-ассоциативное (ассоциативно-смысловое, семантическое поле) — объединяет единицы писательского лексикона, а верхний слой — концептуальное поле — стоящие за ними индивидуально-авторские концепты¹.

Концепт «прекрасное» относится, по типологии А. П. Бабушкина, к концептам абстрактных номинаций. «Абстрактные понятия не являются „пустыми“, „безликими“ сущностями — за ними стоят личностные образы, позволяющие осознать сложные вещи посредством их сближения с физически ощутимыми, конкретными реалиями. Когнитивное постижение имен абстрактной семантики происходит как на рациональном, так и на ассоциативном уровне» [Бабушкин 1998: 33]. Такие концепты А. П. Бабушкин называет калейдоскопическими.

Концепт «прекрасное» в идеосфере Г. Иванова объединяет:

- 1) логические представления о статусе категории прекрасного, ее объективно-субъективных свойствах (онтологических, гносеологических, аксиологических);
- 2) образы, которые являются эталонами красоты;
- 3) те объекты поэтического мира Г. Иванова, которые подвергаются эстетической оценке.

¹ В трудах Ю. Н. Караулова, прежде всего в его этапном исследовании «Русский язык и языковая личность», в качестве элементов когнитивного уровня рассматриваются семантические поля, отражающие черты индивидуальной картины мира через принципы классификации и группировки понятий, через установление зависимостей между ними. В нашей работе [Тарасова 1994] мы говорим о семантическом поле как двухуровневом образовании — как фрагменте ассоциативно-вербальной сети и как элементе поэтической картины мира. Видимо, более корректно называть языковую единицу семантико-ассоциативным полем, а соответствующее ментальное образование — концептуальным полем.

Языковым репрезентантом концепта выступает межтекстовое семантико-ассоциативное поле «прекрасное», центром которого является ключевое слово-номинал концепта².

В ядерной зоне поля находятся синонимы ключевого слова (*красивый, прелестный, восхитительный*), слова, семантически связанные с ключевым, способные выражать эстетическую оценку в одном из своих значений (*чудный, очарование, очарованный, гармония*)³. Окказиональные единицы относятся к периферийной зоне поля на основе их участия в создании текстового образа красоты (*нежный, певучий, розовый*), контекстуальной синонимии с языковыми эквивалентами (*старинный, прелестный, пленяющий*), символической функции (*роза, закат, звезды*). Периферийную зону заполняют также слова с модальным значением (*нравится, люблю*) и номинации эстетизируемых объектов. Ментальная проекция семантико-ассоциативного поля позволяет воссоздать концептуальное поле «прекрасное». Однако эта проекция не является ортогональной, так как зонное членение соответствующего концептуального образования несколько иное. По мнению Л. Г. Бабенко [Бабенко, Васильев, Казарин 2000: 104], ядром концептуального поля является обобщенная когнитивно-пропозициональная структура, приядерную зону составляют вербализованные когниции — основные лексические репрезентации этой структуры, ближайшую периферию — образные номинации, а дальнейшую периферию — субъективно-модальные смыслы.

Состав семантико-ассоциативного поля красоты менялся на протяжении всего творчества Г. Иванова, что свидетельствует об эволюции идиостилевых установок, смене концептуальных ориентиров, изменениях, произошедших в концептосфере поэта. Поэтому рассмотрение материала поделено нами на два этапа. На первом описывается состав концептуального поля «прекрасное» в «петербургский» период творчества, на втором материалом исследования являются стихотворения «парижского» Г. Иванова⁴.

² В словаре лексем Г. Иванова слово *прекрасный* зафиксировано 29 раз. Употребление однокоренных форм значительно меньше: *красивый* — 2 раза, *красота* — 4 раза, что является косвенным свидетельством концептуальной выделенности ядерной единицы.

³ Состав языкового поля красоты уточнен по работе [Федотова 1999].

⁴ За условную границу между двумя периодами принимается 1925 год. Таким образом, «петербургский» период несколько превосходит «календарный» (Г. Иванов покинул Россию в 1922 г.). Обсуждение деталей периодизации выходит за рамки данного исследования.

Типология эстетизируемых объектов поэтического мира раннего Г. Иванова построена на основе анализа заполнителей субъектно-предикатной структуры S-прекрасный. Они распределяются по нескольким когнитивным доменам:

- внешность женщины (*ты, охотница Диана, Андромеда, тело*);
- внутренние качества человека (*святых житии*);
- окружающий мир:
 - в целом (*мир*);
 - природа (*участь птиц*);
 - культура (*Невская столица, столица над Невой, города другие*);
- искусство (*силуэт*);
- историческое прошлое (*сияние былого, былое*).

Всего сочетаний с эстетической супероценкой — 15.

Представленная типология позволяет констатировать:

- абсолютное преобладание в объектах эстетической оценки «культуры» над «натурой»;
- незначительную долю в типологии естественных объектов (женскую красоту воплощают мифологические персонажи);
- визуальную доминанту восприятия прекрасного.

Концептуализированная область «культура» внутри концептуального поля «прекрасное» расширяется за счет синтагматических связей его репрезентантов с языковыми единицами, находящимися в синонимических и деривационных отношениях с номинатом концепта. Как контекстуальный синоним лексемы *прекрасный* выступает прилагательное *чудный* во втором значении ('прекрасный, удивительный по красоте, прелести') — *чудный Петербург*; к Петербургу же относится употребление субстантива в сочетании *твоя красота*. Один раз встречается прилагательное «красивый» применительно к артефактам: *...мебель красного дерева, как и тогда, кажется красивой*⁵ (1: 489).

Прилагательное *прелестный*, входящее в один синонимический ряд со словами *красивый, прекрасный*, характеризует женскую красоту прошлых веков, запечатленную на живописном полотне: *От полураспустившихся пионов Прелестный отвела ли-*

⁵ Стихотворения цитируются по изданию: [Иванов 1994] с указанием тома и страницы.

ца овал Султанша смуглая. Галактионов Такой Зарему нам нарисовал (1: 221).

Прилагательное *очаровательный* в поэзии Г. Иванова не встречается, зато конверсивные формы *очарован*, *очарованный* передают результат воздействия эстетического объекта (живописного, музыкального) на воспринимающего:

И я пред потускневшей рамой Как очарованный стою (1: 106); *И, очарован сладкой музыкою, Плету любовные венки* (1: 121).

Предварительные результаты позволяет скорректировать обращение к периферии ассоциативно-смыслового поля, реконструированного на материале ранней лирики Г. Иванова. Это обращение особенно актуально в том случае, когда номинат концепта не эксплицируется в тексте, а «наводится» в сознании воспринимающего субъекта на основе текстовых ассоциатов, связанных с ним по актуальному смыслу, общности системно-языковых параметров, закреплённой типовой сочетаемости. Ассоциаты выявляются на базе лингвистических (словообразовательных, синтагматических, парадигматических) и экстралингвистических связей (когнитивных, референтных, тематико-ситуативных ассоциаций)⁶.

Так, к сильновероятностным относятся экстралингвистические ассоциации, связывающие прекрасное со сферой искусства. Таким образом, проекции от семантико-ассоциативного поля текстов «петербургского» периода также сходятся в концептуализированной области «культура», отображаясь на фрейм «искусство».

Тема искусства — главная тема ранней книги Г. Иванова «Вереск» (1916), лирический герой которой прежде всего зритель и слушатель, воспринимающий мир не непосредственно, а преломленным через призму произведений искусства. Созданию такого впечатления способствует большое количество лексем, объединённых этой темой (72 лексемы в 50 стихотворениях)⁷.

Слова и словосочетания, объединённые фреймом «искусство», подразделяются на несколько слотов: «изобразительное искусство» (22 словоупотр.), «музыка» (17 словоупотр.), «театр» (12 сло-

⁶ В диссертационном исследовании Н. М. Мухиной [Мухина 2000] предложено рассматривать в качестве репрезентации концепта «красота» текстовую ситуацию эстетического оценивания, включающую описание текстового образа красоты. В числе способов эстетизации называются лексический (тропический), пресуппозитивный (основанный на фоновых знаниях), модальный и способ контраста.

⁷ Данные Е. В. Сергеевой [Сергеева 1996].

жоупотр.), «поэзия» (7 словоупотр.), «изделия прикладного искусства» (2 словоупотр.) и др.

Непосредственным объектом эстетизации часто становятся живописные произведения, неизменно с положительной оценкой: «Как я люблю фламандские панно...», «Есть в литографиях старинных мастеров Неизъяснимое, но явное дыханье...» и др.

Приоритеты устанавливаются молодым Г. Ивановым внутри мира искусства: *Но тех красот желанней и милей Мне купы прибрежных тополей, Снастей узор и розовая пена Мечтательных закатов Клод Лоррена* (1: 142).

Интересно, что упомянутые «красоты» — отнюдь не предметы окружающего мира (ср. типизированное сочетание *красоты природы*), а объекты мира живописного (*овощи, рыбы, вино, дичь богатая, вздыбленные кони* и проч.)

Предпочтение отдается образцам «старинного искусства». Можно утверждать, что в произведениях раннего Г. Иванова *старинный* выступает контекстуальным синонимом *прекрасного*: *Старинных мастеров суровые виденья, Вы мной владеете. Дарите мне всегда Все те же смутные, глухие наслажденья!* (1: 207); *Луна взошла совсем как у Верлена: Старинная в изысканном уборе* (1: 83).

Представлениям об утонченной красоте соответствует прилагательное *изысканный*. Оно встречается только в ранних сборниках Г. Иванова и выполняет функцию эстетизации как природного явления (*луна*), так и предметов быта («Кофейник, сахарница, блюдца...»: *над живописью улыбалось Изысканною — столько глаз* (1: 100)).

Таким образом, красота для раннего Г. Иванова — прежде всего зрительно воспринимаемое свойство объектов, часто эстетически преобразенных рукой художника. Она не столько существует в мире, сколько привносится в мир мастером, а также зависит от созерцательного таланта воспринимающего.

Если обращение к концепту «прекрасное» в позднем творчестве потребует от Г. Иванова иных образно-языковых средств, то цветовая гамма красоты останется неизменной: *Пусть голубеют веера, вздыхают робкие свирели, Пусть колыхаются листья под розоватую луну, И воскресает этот мир, как на поблекшей акварели, — Запечатлел его поэт и живописец крепостной* (1: 143).

В эмигрантской поэзии культура уже «ничего не исправила»: безобразный мир ворвался в поэзию (В. В. Николаенко). Но в ней осталась и красота. Количество контекстов с эксплицированной эстетической супероценкой почти такое же — 14. А типология эстетизируемых объектов, сочетающихся с прилагательным *прекрасный*, принимает совершенно иной вид:

- внутренние и внешние качества человека (*лица, люди*);
- окружающий мир:
 - в целом (*мир, земля*);
 - природа (*небо, река, холод, зной*);
- формы бытия человека (*жизнь, душа*);
- символы трансценденции (*мгла, небо*);
- прецеденты (*Прекрасная Дама*).

Красота женщины остается в фокусе эстетической оценки: она передается посредством прилагательного «прелестный» (эстетическая номинация) и лексическим (тропеическим) способом эстетизации текстового образа: *Вся сиянье, вся непостоянство, Как осколок погибшей звезды, Ты заброшена в наше пространство, Где тебе даже звезды чужды* (1: 440).

Но в отличие от раннего творчества ни культурные объекты, ни формы искусства прямо не оцениваются как прекрасные⁸. Это связано с пересмотром всей эстетической концепции Г. Иванова, нашедшей эксплицированное выражение в «Распаде атома» и ряде метаописательных стихотворений: «Чуда уже сотворить нельзя — ложь искусства нельзя выдать за правду... никакого утешения вымышленной красотой... Новые железные законы... не знают утешения искусством» [Иванов 1994 2: 13–14]. Ср.: *То, о чем искусство лжет, Ничего не открывая...* (1: 351); *И бессмыслица искусства Вся, насквозь, видна* (1: 354).

Значение символического жеста приобретает лирический сюжет одной из миниатюр цикла «Дневник»: *Еще я нахожу очарованье В случайных мелочах и пустяках — В романе без конца и без названья, Вот в этой розе, вянущей в руках. Мне нравится, что на ее муаре Кольшется дождинок серебро, Что я нашел ее на тротуаре И выброшу в помойное ведро* (1: 383).

«Хаос и дисгармония — удел всего прекрасного в современном мире. Утрированный антиэстетизм деталей призван разбить гладкую полированную оболочку мнимой действительности и погрузить читателя в страшную реальность человеческого бытия», — пишет И. Прохорова о «Распаде атома» [Прохорова 1991: 93–94].

⁸ Опосредованно — главным образом через интертекстуальные ассоциации — связь между полями красоты и искусства продолжает существовать («Полутона рябины и малины...», «Я люблю безнадежный покой...», «Как все бесцветно, все безвкусно...» и др. Ср. также вторичные эстетические оценки прилагательных: *чудная музыка, стихи певучие, нежное пенье*.) В целом же фрейм «искусство» смещается на периферию концептуального поля.

Если в раннем творчестве результатом ситуации восприятия красоты являлось, как правило, умиротворение, обретение душевного комфорта, то для позднего Г. Иванова более характерной реакцией на красоту является восхищение, приводящее к страданию. Композиционно эта идея обнажена в стихотворении «На юге Франции прекрасны...», в котором «райская» красота пейзажа противопоставлена метафизической концовке (*Сияет вечное страданье, Крылами чаек трепеща* (1: 433)). На уровне ментального лексикона можно говорить о пересечении концептуальных полей прекрасного и безобразного, смерти как одного из проявлений безобразного, счастья и страдания.

Языковыми формами выражения трагического противоречия (красота—страдание, смерть) являются:

- соположение эпитетов с разнонаправленными коннотациями: *Увядаьем еле тронут Мир печальный и прекрасный* (1: 270);
- текстовая ситуация описания гибели красоты: *И вот умирает. Так ясно, Так просто сгорая дотла — Легка, совершенна, прекрасна, нетленна, блаженна, светла* (1: 315) < о душе >;
- «игра на понижение» текстового образа красоты, помещение его в контекстное окружение более «сильных» антиэстетических объектов: *И вспомнил несчастный дурак, Пощупав, крепка ли петля, С отчаяньем прыгая в мрак, Не то, чем прекрасна земля, А грязный московский кабак, Лакея засаленный фрак... Огарок свечи, коридор, На стенке два белых нуля* (1: 414);
- игра на противосмыслах прецедентной единицы (Прекрасная Дама — образ вечной женственности у Блока и одна из масок смерти у И. Анненского: *И царит в нем < сердце > Прекрасная Дама, Кто такая — увидишь сама* (1: 379).

Денотативная сфера прекрасного решительно захватывает природные объекты: *цветущая ветка, охавка сирени, уютельные соловьиные трели, солнечная аллея, прохлады лунная рука, полтона рябины и малины* и многие другие образы земной красоты.

В конечном счете, как высшее проявление прекрасного оценивается сама жизнь — не случайно двукратное повторение позиции *жизнь прекрасна*.

Особая роль в репрезентации концепта «Прекрасное» принадлежит излюбленным символам ивановской поэзии — розам, звездам, весне, закату. Совмещение в структуре символа разнона-

правленных ассоциативных доминант обеспечивает множественность ментальных проекций, которые связывают воедино мир земной красоты и вечности (вечность — *темная роза*), материального и трансцендентного, физического и духовного (весна — *скорей эмблема горя, чем символ прелести земной* (1: 364)).

Накладывание основных координат индивидуальной модели мира на семантику ключевых слов идиолексикона приводит к совмещению в семантической структуре слов-символов полярных значений. Так, роза, сохраняя традиционную ассоциативную доминанту «красота», в ряде контекстов приобретает индивидуально-авторскую коннотацию цветка смерти. Закат, являясь, напротив, традиционно-поэтическим символом конца, приобретает в поэзии Г. Иванова статус индивидуального символа мировой красоты, возможного счастья, существующих наперекор смерти и судьбе: *Как грустно и все же как хочется жить, А в воздухе пахнет весной. И вновь мы готовы за счастье платить Какою угодно ценой. И люди кричат, экипажи летят, Сверкает огнями Конкорд — И розовый, нежный, парижский закат Широкою тенью простерт* (1: 283).

Если для раннего Г. Иванова характерна визуальная доминанта восприятия красоты, то в «Розах», «Отплытии-2» отчетливо выступает доминанта слуховая, музыкальная. Смутная, чудная музыка, бессмысленно-сладкое пенье, чудное эхо, дальнее пенье, Золовой арфы нежней — становятся источниками поэтического вдохновения.

Ю. Иваск назвал Г. Иванова изумительным мелодистом, его поэзию — сладчайшей трагической поэзией. «Ивановские „нет“, „никого“, „ничего“ прозвучали, как соловьиные трели... Волчий ужас переводит он на язык человеческих трелей, а в мировой пустоте слышит божественную музыку. Она никого не спасает, но она есть» [Иваск 1970]. Думается, можно утверждать, что концепт «прекрасное» выражен у Г. Иванова и фонетическими средствами — гармонией гласных, изысканными звуковыми переключками (ср. в этом отношении метаописательное стихотворение «„Желтофиль“ — похоже на фиолетовую»).

Хотя в стихах позднего Г. Иванова высказано убеждение в бессилии искусства, в невозможности создания реальной альтернативы безобразному миру, фактически воплотилась мечта поэта создать «кусочек вечности» ценой гибели всего временного, — в том числе... ценой собственной гибели» [Иванов 1994 3: 534].

ЛИТЕРАТУРА

- Бабенко, Васильев, Казарин 2000 — *Бабенко Л. Г., Васильев И. Е., Казарин Ю. В.* Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург, 2000.
- Бабушкин 1998 — *Бабушкин А. П.* Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Воронеж, 1998.
- Иванов 1994 — *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994.
- Иваск 1970 — *Иваск Ю.* Русские поэты. Георгий Иванов // Новый журнал. 1970. Кн. 98.
- Лихачев 1993 — *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1993. № 1.
- Мухина 2000 — *Мухина Н. М.* Репрезентация идеи красоты в поэзии Н. С. Гумилева и А. А. Ахматовой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2000.
- Прохорова 1991 — *Прохорова И.* «Когда б вы знали, из какого сора...» (Несколько общих наблюдений над «Распадом атома» Г. Иванова) // Литературное обозрение. 1991. № 2.
- Сергеева 1996 — *Сергеева Е. В.* Особенности словоупотребления в раннем творчестве Г. Иванова // Известия РАН. Сер. лит. и яз. Т. 55. 1996. № 4.
- Тарасова 1994 — *Тарасова И. А.* Структура семантического поля в поэтическом идиостиле (на материале поэзии И. Анненского) Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1994.
- Федотова 1999 — *Федотова Т. Н.* Лексико-семантическое поле красоты в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 1999.

Л. Л. ШЕСТАКОВА

ИДЕЯ КРАСОТЫ В ПОЭЗИИ ЕВГЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО

Из лириков пушкинского окружения Евгений Баратынский бесспорно первенствовал. Поэт-мыслитель, философ, рационалист, исследователь тайн и загадок человеческого бытия, создатель поэзии «неожиданностей» (Л. Гинзбург)... — этот ряд характеристик Баратынского формирует вполне традиционное представление о нем. Во многом верное, такое представление требует уточнения, конкретизации, когда речь идет об отдельных сторонах художественного мировидения поэта, в частности — о его эстетических воззрениях. В восприятии, осознании Баратынским красоты проявилось одно свойство ума поэта, на которое обратил внимание П. А. Вяземский: «ум, удивительно тонкий и раздробительный». Красота как бы «раздробляется, расщепляется» поэтом и изучается в разных своих проявлениях — от чувственно воспринимаемого привлекательного внешнего образа до абсолютной, вечной сущности.

Неброская, сдержанная поэзия Баратынского создает, на первый взгляд (в особенности у читателя, знакомого с творчеством поэта в общих чертах), впечатление отсутствия или, во всяком случае, скрытости в ней самого начала красоты. Просмотр произведений на уровне их заглавий как будто подтверждает это. Из более чем 200 стихотворений, в том числе не печатавшихся при жизни Баратынского, лишь несколько содержат в заголовке (или в первой строке) слова, непосредственно связанные с понятием красоты как внешней привлекательности: «Финским красавицам» (1820), «Незнаю? Милая Незнаю!..» (<1820>), «В альбом» («Когда б вы менее прекрасной...») (1822?), «Очарованье красоты...» (1824 или 1825), «Люблю я красавицу...» («Лазурные очи») (<1830>). Этот небольшой перечень, конечно, расширится, если к нему добавить заглавия к стихотворениям-посвящениям женщинам из круга Баратынского: «Авроре Ш<ернваль>» (<1824>), дочери Выборгского губернатора, известной светской красавице; «К<нягине> З. А. Волконской» (1829), разносторонние дарования и красота которой вызывали восхищение современников; «К. А. Свербеевой» (1829), обаятельной жене литератора Д. Н. Свербеева; «К. А. Тимашевой» (<1832>), московской красавице и поэтессе и др. (Ср. также заглавия с условными поэтическими жен-

скими именами типа «К АLINE» (<1819>), «К Аннете» (1825) и под.) Особое положение в таком списке заглавий займут названия стихотворений любовной тематики (а в них мотив красоты часто доминирует), написанных Баратынским в периоды увлечения тремя женщинами: очаровательной Софьей Дмитриевной Пономаревой (ей посвящены стихотворения «Когда б вы менее прекрасной...», «Приманкой ласковых речей...», «Вы слишком многими любимы...»), «небесной Пери» (по словам Баратынского) Александрой Андреевной Воейковой («Очарованье красоты...», «Звездочка», «Она») и известной своей ослепительной красотой женой финляндского генерал-губернатора Аграфеной Федоровной Закревной («Как много ты в немного дней...», «Бал»).

Переход к собственно текстовому уровню сочинений поэта выявляет значительно более широкий круг произведений, написанных в разные периоды творчества и в той или иной степени раскрывающих феномен красоты. Кроме любовной лирики, альбомных стихов, к которым по характеру раскрытия идеи примыкают поэмы Баратынского, это пейзажные стихи и, безусловно, философская лирика.

Задавшись целью описать и проанализировать лексические средства выражения красоты у Баратынского, мы взяли в качестве источников, кроме, разумеется, собственно произведений поэта (по изданию: [Баратынский 1989]), также словарные и исследовательские материалы, в которых язык Баратынского определенным образом параметризован. Это, в частности, конкорданс к стихам Баратынского [Shaw 1975], где каждая словоформа сопровождается строкой поэта, частотный словарь поэзии Баратынского, любезно предоставленный нам А. Я. Шайкевичем, работа Г. Хетсо по количественному описанию лексики Лермонтова, содержащая некоторые данные и по Баратынскому [Хетсо 1973]. Использовались также для полноты и объективности картины поэтические словари разных жанров (из пушкинской лексикографии, например, [Словарь Пушкина 1956–1961; Материалы 1963; Шуу 2000] и др.). Поэтому можно сказать, что предлагаемое исследование — это в определенной степени интерпретация лексикографических материалов.

Выборка по произведениям Баратынского разных лет показала, что вокруг идеи красоты у него группируются лексические маркеры разных типов. Ядро их составляют слова, принадлежащие гнезду **красивый** (имеются в виду наиболее значимые — беспрефиксные производные): наименования с отвлеченной семантикой — нейтральное *красота* и традиционно-поэтическое *кра-*

са, соотносимые с разными сферами прекрасного; обозначения носителей красоты: *красавица*, *красавец*, *красотка*, *красоточка*; к основной лексике принадлежит также прилагательное *прекрасный*, этимологически связанное с *красой*, *красным*, но в современном русском языке образующее самостоятельное гнездо. К словам второго ряда относятся в основном синонимичные названным именованиям или близкие им по семантической доминанте прилагательные и существительные, которые входят в средства описания женской красоты: *прелестный*, *милый*, *миловидный*, *идеальный*, *пригожий*, *пленительный*, *роскошный*, *лучезарнейшая*, *хороша*, *прелесть*, *прелестница* и под. (Заметим, что слова этой же серии *очаровательный*, *привлекательный*, *симпатичный*, многосложные по своей структуре, у Баратынского не встречаются; у других поэтов они также либо отсутствуют, либо единичны. В частности, у Пушкина *очаровательный* отмечается 5 раз, например, в сочетании *очаровательных актрис*, *привлекательный* — 1, *симпатичный* отсутствует.) Отдельный пласт образуют здесь слова из общепоэтического фонда — мифологические имена (собственные и нарицательные), также входящие в сферу красоты.

Обращаясь к рассмотрению основной лексики в выражении идеи красоты у Баратынского, приведем для начала некоторые частотные характеристики. Прилагательное *красивый* употреблено поэтом 4 раза, *красота* — 37, *краса* — 35, *красавец* — 2, *красавица* — 13, *красотка* — 3, *красоточка* — 1. Слово *красный* в значении 'красивый' Баратынский использовал только один раз в стихотворении «Ропот» (<1841>) в народно-поэтическом сочетании *красное лето: Красного лета отравя, муха досадная, что ты...* (ср. у Пушкина: *Ох лето красное! любил бы я тебя, Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи* («Осень», 1833)). Восходящее к нему прилагательное *прекрасный* встретилось 37 раз (наречие *прекрасно* — 1). Приведем данные и по некоторым другим из названных выше слов: *прелестный* — 10 (наречие *прелестно* — 2), *прелесть* — 10, *прелестница* — 2. Среди интересующих нас слов основные позиции принадлежат, как видно, отвлеченным существительным *краса* и *красота* и прилагательному *прекрасный*. Первые два слова асимметричны по употребительности в отношении к исходному слову *красивый*, и для Баратынского именно такой расклад не случаен: поэт метафизического склада, создатель образцов философской лирики, он хорошо известен особой склонностью к именам с абстрактной семантикой [Жожевникова, Шестакова 2000]. Заметное сгущение их наблюдается во многих стихах поэта. Приведем строки из стихотворения «Князю Петру

Андреевичу Вяземскому» (1834), в которых фигурирует и слово *красота*, причем стоит оно в непосредственной близости со словами-обозначениями нравственно-этических категорий:

Вам приношу я пенопенье,
Где отразилась жизнь моя:
Исполнена тоски глубокой,
Противоречий, слепоты
И между тем любви высокой,
Любви, добра и красоты.

По данным [Хетсо 1973: 41], слова *красота* и *краса* принадлежат к числу 50 самых активных существительных у Баратынского: их ранг соответственно 38 и 42 (у поэтов сходного склада, Лермонтова и Тютчева, эти имена не попадают в число 50 наиболее частотных), тем самым в словаре Баратынского данные слова как бы реализуют собой семантику прилагательного *красивый*.

Еще одна асимметрия просматривается в отношениях слов *красивый* и *прекрасный*. Второе прилагательное встречается у поэта в 10 раз чаще и так же, как отвлеченные существительные, относится к активному фонду словаря Баратынского: среди 50 самых частотных прилагательных у поэта оно занимает 10-е место [Там же: 43] (слово *красивый* осталось, конечно, за пределами этого списка). Такое соотношение слов, обозначающих признак и высшую степень этого признака, по-видимому, не является принадлежностью собственно идиостиля Баратынского. Оно наблюдается и у других поэтов. Например, слово *прекрасный* в стихотворных произведениях Лермонтова имеет частоту 44 (занимает 12-е место среди 50 самых частотных прилагательных), у Тютчева — 20 (38-е место), у Пушкина (с учетом данных, приведенных в [Шоу 2000]) — 130 (10-е место). При этом прилагательное *красивый* у данных поэтов также низкочастотно. Учитывая выкладки Хетсо (по творчеству 21 поэта в 1820–1849 гг.), можно предположить, что такая выдвинутость прилагательного *прекрасный* характерна для нормы поэтического языка эпохи, к которой принадлежал Баратынский. Интересно, что в поэтической норме это прилагательное стоит на 9-м месте, т. е. здесь Баратынский и Пушкин особенно близки к ней.

Некоторые наши наблюдения по творчеству других авторов, по поэзии иных периодов позволяют предполагать, что сходное соотношение двух прилагательных характерно для поэтического языка в целом. Это отличает его от общеупотребительного языка и языка прозы. Ср. в [Засорина 1977]: *красивый* — 190, *красота*

— 100, *прекрасный* — 138, *прекрасное* — 2; в прозе, в двух разных идиостилях — у Горького (по данным [САТГ 1974–1990]): *красивый* — 71, *прекрасный* — 12; у Чехова (по данным неполного частотного справочника [Словарь Чехова 1999] разница в частотности этих слов невелика, но все-таки присутствует): *красивый* — 67, *прекрасный* — 64. Высказанное предположение требует, конечно, проверки на большом корпусе произведений разных авторов. Но самое общее объяснение такой асимметрии видится в большем соответствии прилагательного *прекрасный* (носителя более высокой по сравнению с *красивый*, даже наибольшей (пре = очень) степени признака) самой поэзии как языку чувства, поэзии, одно из предназначений которой — воспевать прекрасное.

Семантические аспекты идеи красоты, намечаемые в немногочисленных примерах употребления Баратынским прилагательного *красивый* (*гусар красивый, сад красивый, пруда... красивых вод, люблю красивые смотры*), обретают наглядность, получают развитие при разработке слов *красота, краса, красавица, красавец* в их соотносительности с прилагательным *прекрасный*. Представление о красоте связывается у Баратынского прежде всего с чувственно воспринимаемыми объектами (в широком смысле), тем, что доставляет наслаждение, удовольствие взору и интеллекту. Это — человек в его внешней, телесной красоте (очевидно, почти всегда женщина — «дочь Евы», по выражению Баратынского), человек в его творениях, это мир окружающей природы. Красота — это и обобщенное представление о том, что исполнено гармонии, нечто красивое, прекрасное.

Значению прилагательного *красивый* 'привлекательный, приятный на вид, чарующий гармоничностью внешнего облика', ни разу не употребленного Баратынским по отношению к женщине (женщина у него — создание прекрасное), корреспондируют основное значение существительных *красота* и *краса* 'красивая, привлекательная внешность' и прилагательного *прекрасный* 'отличающийся необыкновенной красотой, очень красивый'. Попытаемся проследить, каким образом преломляется идея красоты в этих словах. Внешняя красота воспринимается поэтом по-разному. Это, например, особая печать, способная возвысить человека; некий дар, вносящий в жизнь светлое, чарующее начало, призванный радовать, восхищать, покорять, заполнять жизнь: *Покуда радует мне душу красота* («А. А. Ф<уксов>ой»); *летун седой... Сам побежденный красотой* («Взгляните: свежестью молодой...»); *Пленен ли Хлоей, Дафной ты, Возьми Тибуллову цевницу, Воспой победы красоты, Воспой души своей царицу* («Чтоб

очаровывать сердца...»); *А мне, мне предоставь таить огонь бесплодный, Рожденный иногда воззрением красоты* («Поверь, мой милый! Твой поэт...»); *Мила, как грация, скромна, Как Сандрильона; Подобно ей, красой она Достойна трона* («Мила, как грация, скромна...»); *Незнаю? Милая Незнаю! Краса пленительна твоя* («Незнаю? Милая Незнаю!..»); *Любуюсь вами, как цветком, И счастлив тем, что вы прекрасны* («Мне с упоением заметным...»); *Лицом своим не изменилась [Вера]; Блится тою же красой* («Цыганка»); *Но с девушкой она [дружба] прекрасной Всегда похожа на любовь* («Любовь и дружба»); *Когда б вы менее прекрасной Случайно слыли у молвы* («В альбом»). Свойства внешней красоты поэт передает с помощью эпитетов, которые преимущественно соответствуют романтической эстетике (и особенно часто представлены в поэмах Баратынского): *Блестало дивной красотой Лицо пастушки молодой* («Переселение душ»); *Недавно дева молодая, Красою свежее блистая, Вступила в вихорь городской* («Цыганка»); Некоторые эпитеты носят повторяющийся характер: *Весела красой чудесной* («К. А. Свербеевой»); *Там далеко... Сестру я добрую имею, Сестру чудесной красоты* («Эда»).

Женская красота у Баратынского малоиндивидуальна (он не отказывается, например, от поэтизма *дева красоты: И я даю тебе мое благословенье Во знаменье ином, о дева красоты!* («Еще, как патриарх, не древен я; моей...»); *Недолго, дева красоты, Предателя чуждалась ты* («Эда»)), хотя иногда она конкретизируется: *Руки пожатье заменило Мне поцелуй прекрасных уст* («Когда неопытен я был...»); *Когда ж коснутся уст прелестных Уста мои* («Мою звезду я знаю, знаю...»); *Сара... порывисто чесала Густые, черные власы И их на темные красы Нагих плечей своих метала* («Цыганка»). Развернутое описание внешности героини поэт дает обычно в поэмах, построенных на определенном сюжете, на взаимодействии нескольких персонажей, частью характеристики которых становится словесный портрет. Так, например, представляет Баратынский Эду в одноименной поэме: *Прекрасней не было в горах: Румянец нежный на щеках, Летучий стан, власы златые, В небрежных кольцах по плечам, И очи бледно-голубые, Подобно финским небесам.*

Приведенные примеры демонстрируют достаточно традиционное представление о женской красоте (она статична, передается поэтическими штампами), к нему Баратынский мало что добавляет. Более интересны иные случаи, которые обнаруживают в видении поэтом красоты исследовательское, аналитическое начало его письма, философский взгляд на человека как существо пере-

менчивое, преисполненное противоречивых свойств. В этом случае красота предстает как динамичная, многосторонняя сущность, как внешний знак какого-то внутреннего смысла.

Красота у Баратынского — отнюдь не преимущество молодости: она присуща и зрелости, и старости. Этот аспект идеи просматривается уже в самом первом из опубликованных Баратынским стихотворений: оно было обращено к тетке поэта и называлось «Мадригал пожилой женщине и все еще прекрасной» (в современных изданиях стихотворение обычно публикуется без названия, подается по первой строке: «Взгляните: свежестью молодой...»); он отмечается и в других стихотворениях, например в восьмистрочном «Всегда и в пурпуре и в злате...» (адресат которого неизвестен, что позволяет говорить о его обобщенности): *И юных граций ты прелестней, И твой закат пышней, чем день!*

Внешняя привлекательность, какой бы яркой она ни была, не вечна, преходяща: *Не смейтесь, девы наслажденья, И ваша скроется весна, И вам пленять недолго взоры Младую пышную красотой* («Прощанье»); *Чуть виден в образе прекрасном Красы бывалой слабый след!* («Бал»). Эта мысль заостряется в противопоставлении красоты цветущей и увядшей в монологе Нины из поэмы «Бал»: *Ужель спокойно я снесу, Как, торжествуя надо мною, Свою цветущую красу С моей увядшею красю Сравнит насмешливо она [Ольга]!*

Для Баратынского важно соответствие внешней и внутренней — душевной красоты, гармоническое их сочетание; этим он наделяет, например, Эду — одну из любимых своих героинь: *Красой лица, красой души Блестала Эда молодая*. О героине другой поэмы — «Цыганка» — Баратынский пишет: *Природа Веру сотворила С живою, нежною душой; ...Недавно дева молодая, Красю свежую блистая, Вступила в вихорь городской*. В наиболее развернутом виде эта идея предстает в стихотворении «Люблю я красавицу...», о котором речь пойдет ниже. Не менее значимо для поэта иное соответствие — внешней красоты и дела, к которому призван человек судьбой: *Вам все дано с щедротою пристрастной Благовольительной судьбой: Владеете вы лирой сладкогласной И ей созвучной красотой* («К. А. Тимашевой»).

Психологизм в передаче красоты обнаруживается обычно в тех стихотворных строках, где красота отражает состояние человека, смену его чувств, переживаний: *Своей спокойной красотой, Одушевленной выраженьем Сей драгоценной тишины, Она сходна была с виденьем Его разборчивой весны* («Цыганка»); *Но как влекла к себе всеильно Ее живая красота* («Бал»); *Всегда и в*

пурпуре и в злате, В красе негаснущих страстей. Безоблачное состояние души благоприятно для красоты, сопутствует ей, но и грусть, печаль не вредят ей: Какие слезы из очей Потом катились у ней! Терзая душу, проливали В нее томленья слезы те; Кто б не отер их у печали, Кто б не оставил красоте? («Бал»). Метонимически через понятие красоты поэт передает особенности женской натуры, темперамента, характера, например: *Зачем от раннего рассвета До поздней ночи я пою Безумной птицей, о Ниэта! Красу жестокою твою? («Переселение душ»); Он Саре пробовал порою Передавать свои мечты, Но образованного чувства Язык для дикой красоты Был полон странной темноты («Цыганка»).*

Слова *красота* и *краса* используются Баратынским и со значением 'красивая женщина, красавица', что вполне укладывается в рамки поэтического словоупотребления эпохи. Например: *В душе довольной красоты («А. А. Ф<уксов>ой»); Но договор судьбы ревнивой С прекрасным даром сопряжен, И красоте самолюбивой Тяжел, я знаю, будет он («Дитя мое, — она сказала...»); Когда неопытен я был, У красоты самолюбивой, Мечтатель слишком прихотливый, Я за любовь любви молил («Когда неопытен я был...»); Что красоты, почти всегда лукавой, Мне долгий взор? («Когда взойдет денница золотая...»); Уста незлобной красоты Улыбкой милой улыбнулись («Эда»); Когда любимая краса Последним сном смыкает вежды («К<нягине> Э. А. Волконской»); Горя добиться Вниманья лестного красы, Гусар крутит свои усы («Бал»).* Отмечаются случаи употребления слова *красота* в отдельном стихотворении сразу в обоих значениях, например: *Владеете вы лирой сладкогласной И ей созвучной красотой. Что ж грусть поет блестящая певица? Что ж томны взоры красоты? («К. А. Тимашевой»).*

Слово *красавица* в совокупности своих употреблений дополняет, заостряет у Баратынского образ красоты, который формируется массивом приводившихся контекстов с именами *красота* и *краса*. За словом *красавица* часто встает абстрактный образ молодой привлекательной женщины, способной взволновать, пленить или, напротив, оставить равнодушным: *Между красавиц городских Искал он девы дум своих («Цыганка»); С тобой [воином] семьею безотрадной Тѣла красавиц молодых... Меж тем красавицы младые Пришли толпой («Лутковскому»); Душой невольно встрепенется, Кто на красавицу очей не возведет («Двойною прелестью опасна...» («Н. Е. Б...»)); Я не пленен красавицей другою («Притворной нежности не требуй от меня...»).* Этот образ не лишен шутливой, иронической окраски. Ср. в авторской речи: *Не*

трогайте парнасского пера, Не трогайте, пригожие вострушки! Красавицам не много в нем добра, И им Амур другие дал игрушки («Не трогайте парнасского пера...») — и в речи персонажа: *Не мой [портрет] — жеманная девчонка Со сладкой глупостью в глазах, В кудрях мохнатых, как болонка, С улыбкой сонной на устах! Скажу, красавица такая Меня затмила бы совсем...* («Бал», слова Нины).

От слова *красавица* и синонимичного ему *краса* поэт отталкивается при создании разных типов женской красоты в стихотворении «Люблю я красавицу...» («Лазурные очи», 1830). Именно в этом стихотворении, которое называют программным в связи с рассматриваемой темой, красота отчетливо предстает как дуалистическое начало; здесь даны два контрастных типа красоты — спокойной, умиротворяющей, гармоничной, благодатной и мятежной, опасной, недоброй, страшной (соответствующие переживанию Баратынским отношений с А. А. Воейковой и А. Ф. Закревской). Первый тип женской красоты (который Баратынскому ближе: заглавие «Лазурные очи» не случайно) задается ключевым сочетанием *красавица с очами лазурными*, второй — словами *краса черноокая*. О стихотворении уже писали (см., например: [Кудрявкин 1994: 93; Песков 1998: 28], преимущественно в идейно-смысловом ключе, с акцентом на том, что за внешней противопоставленностью таится внутренняя оппозиция: «небесная душа» первой красавицы явно контрастирует с «земной» и «греховной» душой второй. Стоит, пожалуй, обратить внимание на то, что собственно языковой план стихотворения очень выразителен: каждая из двух его частей отличается семантическим и эмоциональным единством, строится в виде почти сплошной цепочки слов одной (позитивной или негативной) тональности, иногда с прямым лексическим, корневым повтором:

Люблю я красавицу
С очами лазурными:
О! В них не обманчиво
Душа ее светится!
И если прекрасная
С любовью томною
На милом покоит их,
Он мирно блаженствует,
Вовек не смутит его
Сомненье мятежное.
И кто не доверится

Сиянью их чистому,
 Эфирной их прелести,
 Небесной души ее
 Небесному знаменью?
 Страшна мне, друзья мои,
 Краса черноокая;
 За темной завесою
 Душа ее кроется,
 Любовник пылает к ней
 Любовью тревожною
 И взорам двусмысленным
 Не смеет довериться.
 Какой-то недобрый дух
 Качал колыбель ее;
 Одедася тьмой она,
 Вспылала причудю,
 Закрался в сердце к ней
 Лукавство лукавого.

В сходном по прочтению стихотворении Баратынского «Очарованье красоты...» (1824 или 1825): *Очарованье красоты В тебе не страшно нам...* — также обнажается преклонение поэта перед красотой, которая наполняет душу «священной тишиной». Поэтически изящное, совершенное воплощение этот мотив получает в стихотворении «Она» (<1827>): *Есть что-то в ней, что красоты прекрасней, Что говорит не с чувствами — с душой; Есть что-то в ней над сердцем самовластней Земной любви и прелести земной.* Здесь в прямом соединении формально и семантически родственных слов, с акцентом на втором (в форме сравнительной степени), проступает антитеза: красота плотская — прелесть земная — воспринимается чувствами, подлинная красота, красота в своем наиболее совершенном выражении, постигается душой, влечет душу к себе, наполняет и покоряет ее. Поэт дважды использует в стихотворении слово *прекрасный*, во второй раз уже как существительное, почти как имя той, кому он посвятил эти строки: *Когда ты с ней, мечты твоей неясной Неясною владычицей она: Не мыслишь ты — и только лишь прекрасной Пристутствием душа твоя полна.*

Внешне привлекательная женщина именуется Баратынским и лексемами из одного с именем *красавица* словообразовательного ряда: *красотка, красоточка*. Разговорное *красотка* ('хорошенькая, миловидная девушка') отмечается в поэмах, где этим

словом поэт разнообразит способы обозначения своих прелестных героинь: Эды, Цыганки. Обычно эти обозначения включаются в те фрагменты, в которых ослабленно выражена коллизия произведений: *Взойдет ли утро, ночи ль тень На усыпленные холмы ляжет, Ему красotka «добрый день» И «добру ночь» приветно скажет; Ты мне поверь, моя красotka, Придут другие времена!* Еще один пример в стихотворении «Моя жизнь»: *Люблю с красotкой записной На ложе неги и забвенья По воле шалости младой Разнообразить наслажденья.* Здесь это слово в сочетании с также разговорным *записной* ('завзятый, рьяный') соответствует общей легкой романтически-эпикурейской тональности стихотворения.

Отдельная линия в употреблении слов с семантикой красоты вычерчивается в связи с темой поэтического творчества. Здесь, в частности, представлен мотив «поэт и красавица». Последняя предстает в стихах Баратынского как предмет поэтического вдохновения, как существо серьезное, способное оценить труд поэта, и в то же время лукавое, игривое: *Порой красавица стихи мои похвалит, Тебя напрасно опечалит Ее внимание ко мне <...> И что я приобрел, красавиц воспевая, Одно: моим стихом Харита молодая, Быть может, выразит любовь свою к тебе!* («Поверь, мой милый! Твой поэт...»); *Трудясь над смесью рифм и слов, Поэты наши чуть не плачут; Своих почтительных рабов Порой красавицы дурачат* («Пиры»).

Другой традиционный мотив — «поэт и муза». Декларируя свою любовь к музам, признавая их достоинства (*Люблю я вас, богини пенья, Равны все музы красотой* («Чтоб очаровывать сердца...»)), поэт осторожно говорит об их внимании к себе (*И отрываюсь, полный муки, От музыки, ласковой ко мне*), строго оценивает свой дар (*Мой дар убог, и голос мой негромок; А я, владеющий убогим дарованьем*). Это напрямую отражается в передаче внешнего облика музы Баратынского: *Не ослеплен я музою моею: Красавицей ее не назовут, И юноши, узрев ее, за нею Влюбленную толпой не побегут.* (Ср. оценку музы Языкова в стихотворном послании к нему 1831 г.: *Твоя Камена молодая <...> Да изумит своей красой.*) В собственной музе (творчестве), как и в реальной красавице, для поэта ценно то, чем поражен бывает мельком свет — *Ее лица необщим выраженьем, ее речей спокойной простотой.*

И. В. Киреевский, анализируя поэму «Наложница», писал: «Музу Баратынского можно сравнить с красавицею, одаренною душою глубокою и поэтическою, красавицею скромною, воспи-

танной и столь приличной в своих поступках, речах, нарядах и движениях, что с первого взгляда она покажется обыкновенною; толпа может пройти подле нее, не заметив ее достоинства; ибо в ней все просто, все соразмерено и ничто не бросается в глаза ярким отличием; но человек с душевною пронизательностью будет поражен в ней именно качествами, которых не замечает толпа» [Песков 1998: 285]. Говоря далее об обдуманности, мерности, благородной простоте и художественной «доконченности» произведений поэта, Киреевский отмечал, что все это происходит из самой сущности его поэзии, которая «дышит единственно любовью к соразмерностям и к гармонии» [Там же].

Заметим, что, когда поэт вынужден защищать свою музу, он менее строг, более мягок в ее характеристике, как, например, в эпиграмме: *Везде бранит поэт Клеон Мою хорошенькую музу; Все обернуть умеет он В бесславье нашему союзу. Морочит добрых он людей, А слыть красоточке моей У них негодницей обидно* («Везде бранит поэт Клеон...», 1822?).

В поэзии Баратынского красотой изредка наделяются и мужчины. Употребления слов *краса*, *красивый*, *красавец*, отмечаемые в поэмах, дают образ мужской привлекательности с негативным оттенком: это скорее недостаток, отражающий внутреннюю сущность героя, чем достоинство. Обычно такой смысл усиливается словами из ближайшего окружения имен красоты. Например, в стихах: *Красой изнеженной Арсений Не привлекал к себе очей* — подчеркивается привычка героя к неге, довольству («Бал»). Другие строки: *Так говорил гусар красивый С улыбкой вкрадчивой и льстивой Финляндке молодой* — говорят о неискренности героя, опасности его намерений. В употреблении слова *красавец* в поэме «Цыганка» семантика красоты, по-видимому, частично ослаблена позицией слова в обращении: *«Милый мой!.. Он спит. Проснись, красавец!» Зов бесплодный.* (Ср. в «Эде»: *Мой друг прекрасный! И за ребяческую блажь Ты неизвестности ужасной Меня безжалостно предашь!; Друг прекрасный, Не бойся, Эда, это я!*)

Второй случай употребления слова *красавец* находим в зрелом стихотворении «Алкивиад» (<1835>): *Юный красавец сидел, горделиво-задумчив.* Стихотворение посвящено выдающемуся афинскому военачальнику, и поэтому автор следует античному принципу, в соответствии с которым героев было принято наделять прекрасной, богоподобной внешностью. Красота Алкивиада, рассматривающего свое отражение, конкретизируется (*Дланью слегка приподняв кудри златые чела*) и подчеркивается восприятием мужей и девушек (*Девы, тайно любясь челом благородно-откры-*

тым). Здесь сопряжение внешней красоты и деятельностных свойств человека необычно. Оно устанавливается с помощью особого авторского приема: Алкивиад «показан в момент, предшествующий его боевой славе. Перед нами еще не талантливый военачальник, а просто красивый юноша» [Соловьева 2001: 171].

Отдельный пласт слов, соотносимых с понятием красоты внешней, телесной, образуют имена из общепозитического фонда, связанные с античной мифологией. Баратынский, как и другие поэты его эпохи, обращался к мифологической лексике (всего таких единиц у него около 140); причем, в отличие от некоторых других поэтов (например, Пушкина, Лермонтова), — активно на протяжении всего творчества. Символику красоты привносят в произведения поэта имена богов, богинь, других персонажей античной мифологии (количественно более 40 употреблений). Среди них *Аполлон* (бог солнца, покровитель искусств, отличавшийся изяществом, изысканностью, красотой), *Афродита*, *Киприда* — *Венера* (богиня любви и красоты), *Адонис* (прекрасный юноша, божество растительности и плодородия), *Леда* (дочь царя Фестия), *хариты* — *грации* (богини красоты и женской прелести в греческой и римской мифологии), *нимфы* (божества природы, ее живительных и плодоносных сил; изображались в виде прекрасных обнаженных или полуобнаженных девушек), из нимф также *наяды* (нимфы источников, ручьев и родников) (комментарии к именам даны по: [Мифологический словарь 1992; Словарь античности 1993]). Такие именованья поэт использует в прямом значении — при воссоздании картинок в античном стиле или отдельных мифов, как, например, в стихотворении «Леда» (1824). В этом вольном переводе стихотворения Парни «Leda», в основе которого лежит древнегреческий миф о любовной страсти Зевса, обернувшегося лебедем, к Леде, Баратынский усилил эротическую окраску оригинала: *И Леды прелести нагие Прозрачной влагой приняты. <...> [Лебедь] в песне радостной и сладкой Как бы красы ее поет <...> Он на коленях у прекрасной Нашел убежище свое <...> Она нечаянным движеньем Раскрыла все свои красы.* Или другой пример: *Есть грот: наяды там в полдневные часы <...> Дремоте предает свои усталые красы* («Есть грот: наяды там в полдневные часы...»). Переносно подобные имена обычно фигурируют в значении 'прекрасные, прелестные девушки, юноши'. Например, в стихотворении «Так! Отставного шалуна...»: *Уж Вахх, увенчанный плющом, Со мной по улицам не бродит И к вашим нимфам вечерком Меня, шатаясь, не заводит;* в поэме «Бал»: *Кружатся дамы молодые <...> Одежды легкие, как дым, Их лег-*

кий стан обозначают. Вокруг пленительных харит И суетится и кипит Толпа поклонников ревнивых; Предстал он [Арсений] в дом моей Лаисы, И остряков задорный полк Не знаю, как пред ним умолк — Главой поникли Адонисы (имя Адонис употреблено в форме множественного числа в нарицательном значении); в поэме «Цыганка»: Бульвара иней серебрится. Там, где недавно порой Гуляли грации толпой, Какой-нибудь жандарм усатый, Шагая, шпорами стучит.

Выделяются случаи употребления мифологических имен, соотносящихся с реальными лицами. См., например, стихотворение «Филида с каждой зимой...» (1838?), посвященное Елизавете Михайловне Хитрово, у которой были знаменитые своей красотой плечи. В строфе: *И Афродита гробовая Подходит, словно к ложу сна, За ризой ризу опуская, К одру последнему она* — поэт необычным сочетанием *Афродита гробовая* (т. е. прекрасная женщина, стоящая на пороге могилы) передает мысль о сохранившейся красоте престарелой дамы. Прилагательное *гробовой* здесь связано с устаревшим значением слова *гроб* 'могила', а в контексте: *подходит к ложу сна* — созвучно сочетанию *кто-либо близок ко гробу*, т. е. к могиле. Следует упомянуть также стихотворения, в которых соединяются наименования с прямым и символическим значением. Например, в посвящении «А. А. Ф<уков>ой» отмечаются слова *красота* (2), *прекрасный*, *грация*, *харита* и др.

Слова с семантикой красоты в том аспекте, который рассматриваем мы, иногда употребляются в образном контексте: *Имел он [царь] дочь — творенья диво, Красот подсолнечных алмаз; Я красотой диво света, Очарование сердец!* («Переселение душ»); *о дева красоты! <...> Подобие цветов царицы ароматной* («Еще, как патриарх, не древен я; моей...»); *Любуюсь вами, как цветком, И счастлив тем, что вы прекрасны* («К...»). В стихотворении «Двойною прелестью опасна...» вводится сразу два сравнения красавицы — с одалиской и с пастушкой: *Как одалиска, ты прекрасна, И, как пастушка, ты мила*. Красота предстает одновременно коварной, таящей в себе некую опасность, и простодушной. Напрашивается параллель со стихотворением «Люблю я красавицу...», только здесь двойственная природа красоты заключена в одной героине.

Специального упоминания заслуживают строки, передающие взгляд поэта сквозь призму красоты на смерть: *О дочь верховного Эфира, О светозарная краса! В руке твоей олива мира, А не губящая коса* («Смерть»). Такое необычное восприятие смерти и такое расширение рамок прекрасного приводит к мысли о том, что

смерть — неперемное условие мировой гармонии, способ сохранить в мире равновесие и потому она — прекрасна.

Человек как главное творение создателя наполняет у Баратынского сферу красоты не только своей внешней и связанной с ней внутренней красотой, но и собственными творениями, деяниями. Связаны они, как правило, с художественной сферой — искусством, поэзией: *Где в древних храмах боги живы, Где в новой, чистой красоте Рафаэль дышит на холсте* («К<нягине> З. А. Волконской»); *Московских зданий красота... Огнем востока Кремль алел* («Цыганка»); *Поэта мерные творенья Блистали стройной красотой* («В дни безграничных увлечений...»); *И кто, бесчувственный, среди твоих [Неаполя] красот Не жаждал в их раю обрести навес иль грот* («Дядьке-итальянцу»); *Хвала, маститый наш Зоил!.. Три поколения певцов Тебя красой своих венцов В негодованье приводили (краса венцов — поэтическое творчество и, возможно, поэтическая слава). Строка: Я правды красоту даю стихам моим* («Богдановичу») — заключает в себе один из важных для Баратынского моментов в самоопределении художника — искренность, правдивость творчества.

Ср. также примеры с прилагательными *прекрасный* и *красивый*: *В тени задумчивых дубров Прекрасных Пресненских прудов; Иван Великий, Сад красивый <...> Вяся, живо зеленел* («Цыганка»); *Прекрасный вид! В веселье диком Вы мчитесь грозно <...> дым и гром!* («Лутковскому», об особой красоте военных действий).

Красота человека в широком смысле анализируется Баратынским наиболее скрупулезно — именно от нее поэт начинает свое движение, приближение к красоте вообще. Однако и иные творения создателя радуют взор, доставляют наслаждение своей прелестью, совершенством, поэтичностью: мир в целом, мир в своих пространственно-временных ипостасях, в разнообразных явлениях природы. Приведем некоторые примеры: *С каким восторгом я природу обнимал! Как свет прекрасен был!* («Отрывки из поэмы «Воспоминания»); *Он: Я с умиленною душой Красу творенья созерцаю. От этих вод, лесов и гор Я на эфирную обитель, На небеса подъямлю взор, И думаю: велик зиждитель, Прекрасен мир!* («Отрывок»); *Когда придет желанное мгновенье? Когда волнам твоим я верюсь, океан? Но знай: красой далеких стран Не очаровано мое воображенье* («Завыла буря; хлябь морская...»); *Она спешит на юг прекрасный, Под Авзонийский небосклон* («К<нягине> З. А. Волконской»); *Еще прекрасен ты, заглохший Элизей (о Маре)* («Запустение»); *Красою яркой день сияет* («Цветок»);

Прекрасный, дивный миг! Возликовал Парнас («А. А. Ф<уков>ой»); Я волю дал любви несчастной И погубил, доверяясь ей, За миг летящий, миг прекрасный Всю красоту грядущих дней («Эда»); Счастливцев! Дни свои ты музам посвятил И бодро действуешь прекрасные полвека На поле умственных усилий человека (прекрасные полвека — преисполненные красивых — духовных дел) («Н. И. Гнедичу»); Года, увенчанные хмелем, Еще прекрасные года («Старик»); Не для меня долины и леса Одушевились красотой («Весна»); И говорил ей каждый встречный: «Прекрасен твой цветок!..» <...> Она в ответ: «Сама я знаю, Прекрасен мой цветок...» («Цветок»); небо родное <...> Сияет красою над нами («Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти...»); Унынье в грудь к тебе [Климене] теснится, Не видишь ты красоты лугов («На звук цевницы голосистой...»); К прохладе утренней лица Не обращай и в дол прекрасный Не приходи («Эда»); Прощай, прощай, сияние небес! Прощай, прощай, краса природы! («Осень»). Как видно, в воссоздании красоты мира, природы поэт обычно использует слова *краса* и *прекрасный*, причем существительное *краса* встречается и в форме множественного числа в значении 'красоты': *Суровый край, его красам, Пугаясь, дивятся взоры («Эда»); Девушка юная не знала <...> Что сей приветный ветерок [речи героя], Ее ласкающий так нежно, — Грозы погибельной пророк; Что вдруг дохнет она мятежно, И мир в глазах ее затмит, И все красоты его разрушит, И все цветы его иссушит («Цыганка»).*

Баратынский познает, исследует красоту в различных ее проявлениях. Аккумулируется это в отвлеченном, своего рода собирательном понятии вообще красивого, прекрасного, например: *Пробьют урочные часы, И низойдет к брегам Аида Певец веселья и красоты («Элизийские поля»); Чужд он [рок] долгого пристрастия: Вы, чья жизнь полна красоты, На лету ловите счастья Не надежные часы («Наслаждайтесь: все проходит...»); Воспевает, простодушный, он любовь и красоту («Последний поэт»).* Синтезом же всех представлений поэта о красоте становится понимание ее в высшем проявлении, т. е. как абсолютной красоты, как идеальной вечной сущности. Наилучшая иллюстрация сказанному — стихотворение 1831 г. «В дни безграничных увлечений...». Написанное в рамках темы поэтического творчества, стихотворение содержит специфическое переживание, осознание красоты, эстетическое кредо поэта. С одной стороны, красота наделена у него теми же признаками, что и вообще художественное, т. е. гармонией, соразмерностью: *Но соразмерностей прекрасных В душе*

носил я идеал <...> Поэта мерные творенья Блестали стройной красотой. С другой же — она предстает в виде абсолютной сущности, законов которой ничто не способно нарушить: *Страстей порывы утихают, Страстей мятежные мечты Передо мной не затмевают Законов вечной красоты*. Семантика и эмоциональный ореол стихотворения создается включением в него (через все более короткие текстовые отрезки) слов *прекрасных* (7-я строка), *красотой* (12-я строка), *красоты* (16-я строка), акцентированных положением в позиции рифмы и притягивающих к себе «гармоническую» лексику: *соразмерностей, идеал, мерные, стройные, согласье*.

Понимание Баратынским красоты не лишено влияния античной эстетики, классической эстетики XVIII–XIX вв. Однако в целом представление поэта о красоте выкристаллизовывается в собственном движении по пути ее познания: многообразная, многоликая внешняя красота, которую человек созерцает, дает ему острое предчувствие красоты абсолютной, неподвластной разрушению и времени и приоткрывающей таким образом существование мира во всех его ценностях.

Видение Баратынским красоты нашло свое продолжение в творчестве поэтов последующих поколений, особенно Серебряного века. В числе любимых стихотворений Блока было, например, только что рассмотренное «В дни безграничных увлечений...». Среди стихов самого Блока находим много строк, созвучных приводившимся, например: *Горели звезды; их затмила ты Сверканьем глаз веселых и печальных, Что ярче звезд, превыше красоты* («О, не смотри в глаза мои с укором...»); *Ночь полыхнет беленым светом, — Ведь с нею вместе вспыхнешь ты, Упоена в волшебстве этом Двойной отравой красоты!* («Иванова ночь») и др. Сопоставление на уровне понимания, истолкования красоты поэтами разных поколений могло бы составить продолжение начатой работы.

ЛИТЕРАТУРА

- Баратынский 1989 — *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений (Б-ка поэта. Большая серия). Л., 1989.
- Засорина 1977 — Частотный словарь русского языка / Под ред. Л. Н. Засориной. М., 1977.
- Кожевникова, Шестакова 2000 — *Кожевникова Н. А., Шестакова Л. Л.* О словоупотреблении Евгения Баратынского // *Res philologica: Уч. записки. Архангельск*, 2000. Вып. 2.

- Кудрявкин 1994 — *Кудрявкин С. С.* Проблема эстетического идеала в поэзии Е. А. Боратынского // Венок Боратынскому: Материалы I и II научных чтений «Е. А. Боратынский и русская культура». Мичуринск, 1994.
- Материалы 1963 — Материалы к частотному словарю языка Пушкина. М., 1963.
- Мифологический словарь 1992 — Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1992.
- Песков 1998 — Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. 1800–1844 / Сост. А. М. Песков. М., 1998.
- САТГ 1974–1990 — Словарь автобиографической трилогии М. Горького: В 6 вып. с приложением Словаря имен собственных. Л., 1974–1990.
- Словарь античности 1993 — Словарь античности. (Пер. с нем.) М., 1993.
- Словарь Пушкина 1956–1961 — Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956–1961.
- Словарь Чехова 1999 — Частотный словарь рассказов А. П. Чехова / Автор-сост. А. О. Гребенников. СПб., 1999.
- Соловьева 2001 — *Соловьева Н. С.* Портретная деталь в лирике Е. А. Боратынского // *Русская филология: Уч. записки СГПУ.* Смоленск, 2001.
- Хетсо 1973 — *Хетсо Г.* Лексика стихотворений Лермонтова: Опыт количественного описания. Oslo, 1973.
- Шоу 2000 — *Шоу Дж. Т.* Конкорданс к стихам А. С. Пушкина: В 2 т. М., 2000.
- Shaw 1975 — *Shaw J. Th.* Baratynskii: A Dictionary of the Rhymes and a Concordance to the Poetry. Ann Arbor: Univ. of Wisconsin Press, Madison, Wisc., 1975 (= Wisconsin slavic publications. 3).

Г. Е. КРЕЙДЛИН

КРАСИВЫЕ ДВИЖЕНИЯ

Красота выше гения, потому что
не требует понимания.

О. Уайльд

§1. Постановка задачи

Всем нам известно, и отнюдь не из профессиональной деятельности, что физическая красота и умение подать себя являются решающими факторами и спутниками многих процессов и событий, происходящих во время общения людей. В большом количестве работ, часть из которых уже стала классическими в области психологии личности, лингвистики и невербальной семиотики, было показано, что такие эффекты, как восприятие людей и отношение к ним (см., например, [Aronson 1969; Miller 1970]), возникновение между людьми чувств любви и симпатии [Berscheid, Walster 1969; Dion 1973; Walster et al. 1966], популярность одних лиц и непопулярность других в детских и взрослых коллективах [Dion, Berscheid 1974; Sussman et al. 1983], вербальные и невербальные реакции на утверждения и оценки [Reese, Whitman 1962], речевые акты убеждения, побуждения и принятия решений [Mehrabian, Williams 1969; Mills, Aronson 1965; Snider, Rothbart 1971], достижение успеха в каком-то предприятии [Dion, Berscheid, Walster 1972] и др., в значительной мере зависят от впечатлений, какие участники соответствующих процессов и событий производят на своих контрагентов. А говоря о специфике литературы как средства общения автора и читателя, М.Л. Гаспаров указывал на ее эстетическую действенность, т. е. на обращенность литературы к тому чувству человека, которое заставляет его подходить к предмету или явлению с точки зрения красоты [Гаспаров 1969, 505].

В работах [Miller 1970; Dion 1973; Sartry 1975] утверждается преимущество физически привлекательных людей над людьми некрасивыми в вопросах карьеры и занятия ими привилегиро-

ванного общественного положения. Так, по мнению студентов университетов и колледжей — а такие опросы проводились в целом ряде студенческих коллективов Америки и Европы, и их результаты как раз представлены в вышеупомянутых работах, — красивые мужчины и женщины обладают большим числом положительных черт, причем как личностных, так и общественно значимых. Это физическая сила и чувственность, жизненная активность, притягательность и умение расположить к себе другого. Красивые и физически сильные молодые люди дальше продвигаются по служебной лестнице, у них более высокий академический потенциал; красивые мужчины и женщины быстрее создают семьи и счастливее в браке; более привлекательные молодые женщины воспринимаются как более приспособленные к жизни, более активные и даже как более умные. Их дети, как правило, тоже красивые, и вообще, «[they are] expected to have more total happiness in their life» 'ожидается, что их жизнь вообще будет счастливой' [Dion, Berscheid, Walster 1972: 289]. Стереотипы физической красоты женщин и мужчин несомненно существуют, но различаются по культурам своими сценариями и способами концептуализации в данном языке и в соответствующих невербальных знаковых системах.

Настоящую работу можно считать начальным шагом на пути к исследованию универсальных и культурно-специфичных невербальных эстетических стереотипов в их взаимоотношении с вербальными. Я рассмотрю здесь лишь один класс русских поведенческих элементов и их языковых номинаций. Не все рассматриваемые мной движения даже будут знаковыми, хотя в принципе все способны приобретать то или иное значение в контексте. Речь пойдет об особых движениях человеческого тела — не об утилитарных физиологических действиях, или, как их называл М. Мосс, «техниках тела» [Мосс 1935/1996], а о тех движениях, которые (а) привлекают к себе внимание человека и (б) производят на него положительное эстетическое впечатление и позитивное воздействие. Именно такие движения люди квалифицируют и оценивают как 'красивые', и указанные свойства являются основными среди свойств красивых движений.

Красивые движения обладают особыми морфологическими характеристиками, а их языковая квалификация и оценка достаточно разнообразны. В своих первых встречах и знакомствах с другими людьми мы часто строим свои суждения о них, об их характере и привычках, основываясь на чисто внешнем впечатлении, и движения и позы тела, как и мануальные жесты и их комплексы, прежде

всего манера поведения, играют тут не последнюю роль. Красивые движения тела, как учили, в частности, неоплатоники, обозначают положительные качества человека, т. е. говорят о наличии у человека каких-то добродетелей, хотя в реальной жизни так бывает далеко не всегда.

Далее я не буду говорить о красивых движениях в разных областях искусства — в кино, танцах или на театральной сцене. О них написано много специальных книг и статей, из которых выделю хотя и давно вышедшую, но совсем не утратившую актуальности очень интересную книгу графа Сергея Волконского [Волконский 1913], которая посвящена сценическим движениям, построенным по системе известного французского режиссера Дельсарта. Не собираюсь я здесь говорить и о движениях, которые человек совершает с какими-то предметами, наконец, я оставляю в стороне весьма важные проблемы вербальной и невербальной концептуализации соотношения движений и строения тела, связи движений и символики одежды. Речь пойдет только о движениях человеческого тела и его частей в повседневной жизни.

§2. Принцип Полианны

Преимущественное отражение именно красивых движений в бытовых текстах или произведениях культуры, будь то литература, живопись или театр, является, по-видимому, одним из проявлений давно отмеченного специалистами в области прагматики, принципа Полианны, см., например, [Leech 1983; Armstrong, Hogg 2001].

Полианной — по имени девочки, героини произведения американской писательницы конца XIX — начала XX в. Э. Портер, — называют внешне приятного, жизнерадостного, веселого, но чрезмерно оптимистичного человека, чей оптимизм окружающим кажется по меньшей мере неразумным и ничем не обоснованным, а потому странным. В психологии иногда используется и производный от имени Полианна термин *полианнаизм*.

Согласно принципу Полианны, в своих вербальных и невербальных семиотических актах человек в норме выражает чаще красивое или хорошее, чем некрасивое или плохое, и использует для этого приятные и красивые слова и жесты.

Принцип Полианны привнесен в лингвистику из психологии, где почти 25 лет тому назад, впервые, вероятно, в работе [Boucher, Osgood 1969], была сформулирована гипотеза Полианны о том, что восприятие хорошего и приятного, а также от-

ношение к добру, благу и красоте как нормам жизни и естественным положениям дел в мире является основной и универсальной человеческой характеристикой и что такое отношение людей к хорошему и красивому проявляется в разных областях их жизни и деятельности.

Очень важным для оценки жестового движения как красиво-го является знание символики жеста, его значения и интерпретации в данную конкретную эпоху. Так, согласно канону средневекового искусства изображение на картинах и книжных иллюстрациях движений руки справа налево обозначало уход, отправление, слева направо — прибытие, скрещенные запястья рук обозначали тревожное событие, а потому все эти движения не подлежали эстетической оценке (см. выше о принципе Полианны). Если одна из рук человека лежала на запястье другой, то такое положение рук означало признание человеком личной ответственности за изображаемое действие или событие, а разворот или поворот корпуса в сторону от собеседника считался этически невежливым и уже вследствие одного этого обстоятельства не мог оцениваться как эстетически красивый (см. [James 1988]).

Роль человека в обществе тоже играет не последнюю роль в эстетической квалификации и оценке движений. В 1586 г. английская королева Елизавета сказала: «We Princess are set on stages in the sight and view of all the world duly observed. The eyes of many behold our actions» 'Мы, наследницы престола, постоянно на сцене, и на нас каждый день смотрит весь мир. Глаза многих людей следят за нашими действиями'. Исполнение публичной социальной роли автоматически предполагает выбор движений и контроль за их исполнением, и в особенности это касается церемониальных и ритуальных действий. Некрасиво выполненные реверанс, поклон или преклонение колена, неумелое протягивание руки для поцелуя или рукопожатия, некрасивое снятие шляпки, публичное одергивание одежды или приглаживание волос на людях, неумение держать спину и даже некрасиво исполненные аплодисменты — все эти движения и жесты осуждались (да и сейчас осуждаются) обществом и вели к провалу коммуникации, больше того, коммуникация из-за такого поведения часто даже не начиналась. Прежде всего это относится к жестам подчиненности, зависимости и учтивости, таким как снятие головного убора, целование руки, поклон. Их исполнение должно быть умелым и красивым. Так, шут в пьесе У. Шекспира «Конец — делу венец» (акт 2, сцена 2) замечает в разговоре с графиней: «He that cannot make a leg, putt off' s cap, kiss his hand, and say nothing,

has neither leg, hands, lip, nor cap» 'По чести, ваша светлость, если Господь Бог одарил кого учтивостью, тот при дворе и уживется и наживется. А ежели у тебя нет умения шаркать ножкой, посылать воздушные поцелуи, болтать вздор и с вывертом снимать шляпу, то ты там останешься без ног, без рук, без языка, да и без шляпы. Нет, такому молодцу, верно вам говорю, при дворе делать нечего' (пер. М. Донского).

§3. Некоторые движения и их эстетическая квалификация

Одно из важнейших противопоставлений в сфере красивых движений — это противопоставление по полу: красивые движения у мужчин и женщин одной культуры, вообще говоря, различаются. Судя по имеющемуся у нас материалу, эстетические характеристики движений тела чаще относятся к женщине, а потому я пока что остановлюсь только на красивых женских движениях (впрочем, многое из того, что будет сказано об эстетике женских движений, применимо и к мужским движениям).

'Красивыми' женскими движениями являются (а) красивые, прекрасные, очаровательные, чарующие, великолепные, артистические; (б) изящные, грациозные, величавые, величественные. Ими могут быть (в) мягкие, легкие, плавные; (г) женственные; (д) точные, уверенные, естественные и некоторые другие движения. Я разбил этот далеко не полный список прилагательных на несколько групп и хотел бы, во-первых, разобраться, какие женские движения люди считают 'красивыми' (группа (а)), во-вторых, понять, что представляют из себя изящные, грациозные и величавые движения, т. е. можно ли по некоторым формальным характеристикам движений предсказать такую их оценку (группа (б)); в-третьих, выявить природу некоторых тактильных метафор, а также метафор тяжести и динамики, стоящих за красивыми движениями (группа (в)), в-четвертых, понять, почему движения женщины, описываемые как *женские* (а не как, например, **девичьи*), относятся в норме к эстетически красивым (группа (г)) и, наконец, в-пятых, выяснить, какие качества движений описываются словами группы (д) и почему движения, обладающие такими качествами, оцениваются как *красивые*. В этой работе я коснусь в основном только первых двух вопросов.

Эстетическая квалификация и интерпретация движений тела зависит не только от конвенций красоты, принятых в данном об-

ществе, но и от отношения к телу вообще и от того, какой тип тела считается эталоном красоты в данном месте и в данное время. В эпоху средневековья в Европе, на рубеже XI–XII вв., в рыцарской среде существовали куртуазная любовь и культ Дамы, когда молодой неженатый рыцарь поклонялся какой-нибудь знатной замужней женщине. Важным стимулом этого поклонения было телесное влечение к Даме, причем удовольствие, по-видимому, заключалось даже не столько в удовлетворении желания, сколько в ожидании такой возможности. Эталоном тогда служили полные округлые формы тела, которое должно было быть закрытым для глаз, — по куртуазному ритуалу даже слегка приоткрытые плечи воспринимались как знак чувственности, как демонстрация красоты тела и как свидетельство согласия женщины принять любовь друга. Кроме того, модными у женщин были считавшиеся в ту пору изящными движения томные и медленные, совершаемые, например, при благосклонном протягивании руки поклоннику для поцелуя — жест, в то время весьма распространенный. В современную нам эпоху открытого тела и не слишком возвышенной любви эстетическими эталонами считаются совсем другие женские тела и другие движения — достаточно для этого посмотреть хотя бы один из многочисленных проводимых в наши дни конкурсов красоты. Тезис о том, что хорошие манеры и красивые движения укрощают дурные наклонности и улучшают жизнь, сегодня не является общепринятым.

* * *

Материалом для представляемой здесь работы послужили текстовые иллюстрации из произведений русской и зарубежной литературы, а также результаты, полученные в ходе разбора записанных на видео движений, а также движений в ряде кинофильмов, который мы проводили на семинарах по невербальной семиотике в Москве и на лекциях в Энн Арборе (США) и Берлине.

Сначала назову формальные признаки, которые, по всей видимости, играют определяющую роль в описании эстетики движений. Это количество движений в единицу времени и темп движения, симметрия относительно оси «верх–низ» (далее «вертикальная ось»), плоскость исполнения движений, мера отдаленности их от тела. Следует сразу же подчеркнуть, что человеческие движения плохо поддаются типизации, а потому многие из них можно назвать индивидуальной невербальной подписью человека. Не случайно мы говорим «я милого узнаю по походке»: мы различаем близких и даже просто знакомых нам людей по харак-

терным для них формам движений даже со спины, по своеобразным изгибам и поворотам тела, движению рук, положению головы, ног, плеч. Многие движения нами запоминаются и постигаются интуитивно, и если выражающие характер подобных движений сочетания, такие как *ее быстрые (энергичные, медленные, замедленные или широкие) движения*, еще можно встретить в литературных и разговорных текстах или услышать от людей, то сочетания *симметричные жесты* или *узкие движения* встречаются только в специальной литературе по невербальной семиотике как термины (ср. неправильное **ее узкие движения*) и не бывают в устной разговорной речи, а именная группа *ее широкий жест* является вообще обозначением движения души, а не тела.

Прежде всего формальные свойства движений отличают, например, *грациозные движения* от *изящных*. Эти сочетания во всех известных мне лингвистических словарях, включая иностранные, где описываются соответствующие переводные эквиваленты, толкуются одно через другое.

Действительно, объединяет *грациозные* и *изящные движения* очень многое. Они плавные, т. е. совершаются с относительно небольшой скоростью, не резкие и не энергичные, исполняются без видимых усилий и на некотором расстоянии от тела субъекта, при этом в движении человек свободно владеет своим телом и в реализации своей цели не сталкивается с другими телами и предметами. Однако обозначающие их слова *изящный* и *грациозный* не являются полными синонимами — они даже могут свободно входить в одну простую сочинительную группу и перечислительную конструкцию; ср.:

- (1) В руке она держит пестрый пакет из-под купальника и, не без изящества и грациозности, изображает на своем неверном пьедестальчике позы записной манекенщицы (В. Кунин. «Ребро Адама»);
- (2) И только Варя, маленькая Варя не оставила его мать. Саша вспоминал ее тонкое прозрачное лицо, малайские глаза, волосы, аккуратной челкой свисающие на крутой лоб, взгляд, каким красивые девочки смущают мальчиков, голые коленки, на которых она в школе писала шпаргалки, — маленькая женщина, грациозная, изящная... (А. Рыбаков. «Дети Арбата»).

Грациозные движения — это движения исключительно тела человека или животного и, что очень важно, это такие движения частей тела (в частности жесты), которые подчеркивают красоту движения самого тела, в то время как *изящными движениями* бывают движения частей тела, прежде всего рук, плеч, головы.

Отношение между невербальными грациозными и изящными движениями и их языковыми обозначениями очень напоминает отношение между языковыми единицами *руки у мамы* и *руки мамы*. Первое характеризует маму в связи с ее руками, т. е. целое через часть, а второе — сами руки, т. е. часть тела. *Грациозные движения* подчеркивают красоту движения самого тела, хотя синтаксически прилагательное *грациозный* может присоединяться к обозначению движения части тела, а *изящные движения* акцентирует внимание на движении части тела, ср. предложения *Она грациозным движением поправила прическу* и *Она изящным движением поправила прическу*.

Кроме того, *изящными*, но не *грациозными* могут называться также предметы, причем не только материальные, типа шкатулок, украшений, мебели, предметов туалета, одежды, например:

(3) Как сжалось сердце и как я покраснел, когда просек, что и ее изящный костюмчик перелицован (Юз Алешковский. «Кенгуру»),

или приборов, таких как, например, очки:

(4) Вот этот слева милейший блондин, в таких изящнейших очках, да ведь Слава же, это же Славка, джазовый пианист, знакомый еще с 1963-го (В. Аксенов. «Остров Крым»),

но также речевые, музыкальные, живописные, кулинарные и другие произведения искусства, отдельные элементы поведения, игры, — словом, все то, что является творческим процессом или результатом творческого акта. *Изящными* могут быть движения утилитарные, связанные с действиями с или над какими-то объектами: *изящно* можно поправить на голове волосы, привести в порядок одежду, перевернуть страницу книги, дотронуться до человека; слово *грациозно* говорило бы в этих случаях о движении тела, что не всегда прагматически уместно; ср.:

(5) Валентин встал и изящно перелистнул страницу, потрепанную, словно крылышко у измученной ребенком лимонницы (В. Сорокин. «Тридцатая любовь Марины»);

(6) — Понимаю... Слушай, киска, — он изящно тронул отворот ее бежевого плаща, — А ты... ты не могла бы и подругу свою захватить? (Там же);

(7) Изящным движением она коснулась моей руки (из телепередачи).

Изящной, но не *грациозной* может быть фигура женщины, поскольку при описании фигуры обычно обходятся без указания на движение:

- (8) Саша обернулся к Варе. Тоненькая, изящная, самая юная среди них, она молчала, опасаясь сказать что-то не так (А. Рыбаков. «Дети Арбата»).

Грациозные движения тела, прежде всего жесты рук, головы и ног, симметричны относительно вертикальной оси тела и исполняются с относительно небольшой скоростью. Их исполнительница — женщина с пропорциональной фигурой, притом не крупная и не тучная, в то время как исполнительница *изящных движений* может иметь любую фигуру; ср.:

- (9) Брижит Бардо встала и, очень грациозно спотыкаясь, выбралась из купе (В. Аксенов. «Звездный билет»);
- (10) Брюнетка, грациозно изогнувшись, принялась рассматривать дырку на шортах, затем, послонив палец, стерла сажу с локтя (А. и Б. Стругацкие. «Далекая радуга»);
- (11) Вадим такой, как всегда: занимает площадку, пританцовывает, тучный, грациозный, как слон, по-прежнему говорит о том, что знает он и не знают другие (А. Рыбаков. «Дети Арбата»).

Последний пример, содержащий явную иронию, является единственным в нашем корпусе, где признак *грациозный* характеризует мужское движение. Скорее всего, то, что определение *грациозный* применимо лишь к женским движениям, объясняется этимологической и культурной связью с грациями — римскими богинями красоты, радости и женской привлекательности. Кстати, *грациями* называли в переносном смысле или иносказательно красавиц, обладающих всеми совершенствами, и в этом значении слово часто употреблялось иронично даже в XIX в., ср. пушкинское *Младые грации Москвы // Сначала молча озирают / Татьяну с ног до головы...* («Евгений Онегин», VII, 46).

Величественными и *величавыми* движениями и жестами человеком подчеркиваются достоинство и осознание собственной важности, что, по меньшей мере, вызывает уважение к их исполнителям. Это неторопливые, медленные, красивые движения на публике, свойственные как женщинам, так и мужчинам, чаще всего походка и манера держаться. Это могут также быть особые сидячая поза, мануальные жесты и движения головой, взгляды; ср.:

- (12) Мягкий, проникновенный голос вел его, приказывая и одновременно как бы покоясь, как покоится младенец в руках рафаэлевской мадонны. Эти трогающие, волнующие низкие ноты, эта чистота, в ко-

торой чувствовалось благоговение, эта стройность, женственность, величавость (В. Каверин. «Двухчасовая прогулка»);

- (13) Они спустились с потолка и со стен и рассаживаются за столом ученого совета. У них величавые, сугубо древнегреческие жесты (В. Аксенов. «Звездный билет»);
- (14) Чуден Днепр и при теплой летней ночи, когда все засыпает — и человек, и зверь, и птица; а Бог один величаво озирает небо и землю и величаво сотрясает ризу (Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки», ч. II);
- (15) Он стоял на трибуне и, по-видимому, чувствовал себя очень свободно, громко звякал бутылкой о стакан, наливая себе воду, чуть-чуть отпивая и продолжая говорить. Так как я тогда был слишком мал, чтобы оценить величавость его движений, я их воспринимал как странную замедленность (Ф. Искандер. «Школьный вальс, или Энергия стыда»);
- (16) Язгуль величаво кивает и, обращаясь к кому-то в глубь дома, кричит по-туркменски (Ю. Трифонов. «Предварительные итоги»).

Величественные и величавые движения связаны с появлением человека перед аудиторией, они совершаются, так сказать, перед его выходом на сцену:

- (17) А вот и она. В столовую вошла женщина лет тридцати, поразительной красоты, величавая богиня с резким рисунком большого упругого рта (А. Рыбаков. «Дети Арбата»).

Исполняя *величественные движения*, субъект может хотеть, чтобы зрители поняли, с какого рода человеком они имеют дело. Таким образом, эти движения, в случае если они не мотивированы личностными свойствами субъекта, выглядят как демонстративные и неестественные, а потому их торжественная красота уходит на задний план, а величавость движений оценивается как демонстрация надменности. *Величавые* (но не *величественные!*) движения в этом случае получают отрицательную оценку, например:

- (18) Минуту спустя вошел в сопровождении целой свиты величественного роста, довольно плотный человек в гетманском мундире, в желтых сапожках. Волосы на нем были растрепаны, один глаз немного крив, на лице изображалась какая-то надменная величавость, во всех движениях видна была привычка повелевать (Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки», ч. II).

Хотя А. Пушкин считал, что *Служенье муз не терпит суеты. Прекрасное должно быть величаво* («19 октября»), такой глагол, как, например, *восседать*, в предложении (19), подчеркивающий

значимость особы, представляет носителя соответствующей позы не в самом лучшем свете:

(19) В самой его [кабинета. — Г. К.] глубине, на дистанции, достаточной, чтобы всяк сюда входящий почувствовал разницу между собой и государством в лице очередного хозяина, располагалось нечто похожее на поле для настольного тенниса, за которым восседал (именно восседал, а не сидел) как бы в некой туманной дали вождь области Василий Никифорович Фирсов (В. Максимов).

Основные компоненты формы *величественных* движений — это прямая спина и высоко поднятая и чуть откинута назад голова, как бы оглядывающая всех сверху вниз. Ср.:

(20) В молодости, восемнадцати лет, [Варенька] была прелестна: высокая, стройная, грациозная и величественная, именно величественная. Держалась она необыкновенно прямо, как будто не могла иначе, откинув немного голову назад (Л. Толстой. «После бала»);

(21) Колдун показался снова! — кричали матери, хватая на руки детей своих. Величаво и сановито выступил вперед есаул и сказал громким голосом, выставив против него иконы: — Пропади, образ сатаны, тут тебе нет места! (Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки», ч. II).

Прилагательные группы (в) подчеркивают те или иные компоненты красивых движений — мягкость, легкость, плавность, однако одних только этих характеристик еще не достаточно для оценочной квалификации движений как 'красивые': *мягкие, плавные и легкие* движения составляют лишь необходимые, но не достаточные условия для этого; ср.:

(22) Правой белой рукой он только изредка делал короткие и плавные жесты, точно ставил в воздухе небольшие вежи в рассказе... (М. Булгаков. «Записки юного врача»);

(23) С час стоит, глядясь в зеркало, и не наглядится, и еще хвалит себя вслух! «Да, парубки, вам ли чета я? вы поглядите на меня, — продолжала хорошенькая кокетка, — как я плавно выступаю...» (Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки», ч. II).

А женские или чисто женские движения и жесты подчеркивают женственность женщины, *естественные движения*, когда о них специально ведется речь, неявно противопоставляются *неестественным*, а потому и *женские*, и *естественные* движения свободно сочетаются с прилагательным *красивый*; ср.:

(24) Красивым, чисто женским движением поправляет волосы и идет на сцену (ремарка из киносценария);

- (25) Трудно что-нибудь представить кошмарней танцплощадки тех лет. Вот она перед моими глазами — со стареющими девицами, годами кружащимися на этом асфальтовом пятчке, и казалось, с годами, с каждым танцем что-то женское, человеческое выплескивалось и выплескивалось из них, пока не выработалась эта профессиональная маска с голодными провалами глаз (Ф. Искандер. «Письмо»).

ЛИТЕРАТУРА

- Волконский 1913 — *Волконский С.* Сценические движения. М., 1913.
- Гаспаров 1969 — *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Уч. зап. Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. IV. 1969.
- Мосс 1935/1996 — *Мосс М.* Техники тела // *Мосс М.* Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М., 1996 (ориг. изд. — 1935).
- Armstrong, Hogg 2001 — *Armstrong N., Hogg C.* The Pollyanna Principle in French: A Study of Variable Lexis. *Journal of Pragmatics*. 2001. № 33.
- Aronson 1969 — *Aronson E.* Some Antecedents of Interpersonal Attraction // Nebraska Symposium on Motivation / Ed. by W. J. Arnold, D. Levin. 1969. № 17.
- Berscheid, Walster 1969 — *Berscheid F., Walster E. H.* Interpersonal Attraction. Reading, Mass.; Welsley, 1969.
- Boucher, Osgood 1969 — *Boucher J., Osgood C. E.* The Pollyanna Hypothesis // *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*. 1969. № 8.
- Dion 1973 — *Dion K.* Young Children's Stereotypes of Facial Attractiveness // *Developmental Psychology*. 1973. № 9.
- Dion, Berscheid 1974 — *Dion K., Berscheid F.* Physical Attractiveness and Peer Perception among Children // *Sociometry*. 1974. № 37.
- Dion, Berscheid, Walster 1972 — *Dion K., Berscheid F., Walster E. H.* What is Beautiful is Good // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1972. № 24.
- James 1988 — *James B.* Unscrambling the Language of Medieval Art // *International Herald Tribune*. 1988. Friday, May 13.
- Leech 1983 — *Leech G.* Principles of Pragmatics. London, 1983.
- Mehrabian, Williams 1969 — *Mehrabian A., Williams M.* Nonverbal Concomitants of Perceived and Intended Persuasiveness // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1969. № 13.
- Miller 1970 — *Miller A. G.* Role of Physical Attractiveness in Impression Formation // *Psychonomic Science*. 1970. № 19.
- Mills, Aronson 1965 — *Mills J., Aronson E.* Opinion Change as a Function of Communicator's Attractiveness and Desire to Influence // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1965. № 1.

-
- Reece, Whitman 1962 — *Reece M., Whitman R.* Expressive Movements, Warmth, and Verbal Reinforcement // *Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1962. № 64.
- Sartry 1975 — *Sartry M.* «The Pretty Girl» as a Sexual and Reproductive Stereotype // Paper Presented at Western Psychological Association. 1975.
- Snider, Rothbart 1971 — *Snider M., Rothbart M.* Communication Attractiveness and Opinion Change // *Canadian Journal of Behavioral Sciences*. 1971. № 3.
- Sussman et al. 1983 — *Sussman St., Mueser K. T., Grau B. W., Yarnold P. R.* Stability of Female's Facial Attractiveness during Childhood // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1983. № 44.
- Walster et al. 1966 — *Walster E., Aronson V., Abrahams D., Rothman L.* Importance of Physical Attractiveness in Dating Behavior // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1966. № 4.

И. И. МАКЕЕВА

Блше же лицьмь красньч...
(ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА
В ДРЕВНЕРУССКОМ СЛОВЕСНОМ ПОРТРЕТЕ)

Древнерусский словесный портрет является благодатной темой для исследования и с литературоведческой, и с лингвистической точки зрения. Предметом изучения становится его история в отдельные периоды (см. [Творогов 1976]) или в Древней Руси в целом, проблема влияния одних словесных портретов на другие (см. [Мещерский 1978: 84–85]), индивидуальность образов изображаемых персонажей и реальных исторических лиц, «портретная» лексика.

Большая часть словесных портретов в древнерусский период (XI–XIV вв.) и их значительная часть в более позднее время была лишена индивидуальности из-за собственно структуры описания человека, которое, как правило, включало только достаточно общие указания на внешний облик в целом, неконкретную характеристику лица и/или фрагментарные сведения о частях тела и/или лица. В каждом отдельном портрете могло присутствовать описание чего-либо одного или имелась свободная комбинация характеристик нескольких объектов: *Дѣдъ возрастомъ бѣ середни. вобразомъ лѣпъ* (Ипат. лет.: 241 об.); *бѣ же Ростиславъ мужъ добль, ратень, возрастомъ же лѣпъ и красень лицемъ* (Лавр. лет.: 166).

Эстетическая оценка внешности человека присутствовала практически в каждом словесном портрете такого типа. Более того, часто именно она становилась главной. В древнерусский период единичны словесные портреты, в которых изображался бы безобразный или просто некрасивый человек (как правило, это отрицательный персонаж). Ср. ситуацию в старославянском языке, где прилагательные *благолѣпнъ*, *добралчнъ*, *краснъ*, *лѣпъ* в своих прямых значениях не имели антонимов. Такое обстоятельство «наталкивает на мысль, что средневековый человек не мог и не смел отрицательно оценивать творение рук Божьих (не случайно среди имен существительных нет номинаций с эстетической оценкой)» [Вендина 2002: 68].

Однако положительная эстетическая оценка, присущая словесному портрету, отнюдь не исключала отдельные негативные характеристики внешности человека. И здесь в истории русского

языка, как и в старославянском языке, прилагательные, передававшие положительную эстетическую оценку и использовавшиеся в словесном портрете, в ранний период фактически не имели антонимов в той же самой функции. Антоним *нелѣпъ* входит в употребление в словесном портрете позднее (ср. отсутствие значения 'некрасивый' у прилагательных *нѣблагъ*, *недобрый*): царь Иванъ образомъ *нелѣпымъ*, *очи нмѣя сѣры*, *нось протягновенъ* и *покаяпъ* (Повесть Катырева-Рост.: 619). Другие прилагательные с отрицательной эстетической оценкой принадлежали к другой словообразовательной модели, как приведенное ниже *злообразна*.

Имена существительные могли иметь такие антонимы, как, например, *нелѣпота*, *нелѣпость*, *нелѣповство*, *нелѣпотство*: Женѣ бо *злообразне* не достонт приникати в зеркало, да не в болюшю печал впадет, позрѣвши на *нелѣповство* образа своего; *вндехъ жену злообразну...* и *рехъ ен*: не зри в зеркало, вндевше *нелепость* лица своего [в других списках *нелѣпоту*, *нелѣповство*, *нелѣпотство*] (Слов. Дан. Зат.: 122).

Положительная эстетическая оценка внешнего облика в целом в древнерусском портрете обычно передавалась прилагательным *краснѣ*, менее частотны были *добрѣ*, *прѣдобрѣ*, *лѣпъ*, *прѣлѣпъ*, *благолѣпенъ*, позднее других в портретную лексику вошло *прекрасный* (если не учитывать Иосифа Прекрасного): *бѣаше же дѣщи нѣмоу лѣпа* и *прѣлѣпа видѣннѣмъ* и *красна тѣлѣмъ*. *какъ чюдити сѧ всѣмъ члѣкомъ ш добротѣ нѣа* (Усп. сб.: 67г); и *шбрѣте тоу оуношу добра въздростомъ*. и *велика*. и *красна шобразомъ* (Пролог Лоб.: 31г); а сказывали про него, что *человѣкъ прекрасный*, *борода черна*, *очи чисты* и *всѣмъ украшенъ* (Арс. Сух.: 65). При этом прилагательное, несущее эстетическую оценку, может быть отнесено к довольно разнообразному кругу существительных, имевших значение 'внешний вид, облик', или к лицу, персонажу непосредственно. То есть существовала модель *мужъ красенъ образомъ* (примеры см. выше) и модель *мужъ красенъ*: *два моужа... лѣпа же зѣло* (Пролог Лоб.: 69г); и *се мужъ краснѣ зѣло* и *доброобразнѣ вельми* (Ж. Нифонта: 292).

Отрицательную эстетическую оценку внешнего облика, значительно более редкую, передавали уже упомянутые прилагательные *нелѣпъ*, *злообразнѣ*, существительные с корнем *лѣп-* и приставкой *не-*.

Помимо непосредственной эстетической оценки нередко случаи косвенной, скрытой, обычно отрицательной характеристики, которая присутствует, например, в описании четырехлетнего ребенка, питавшегося только материнским молоком и похожего на истрепанный ветром колосок: *принесоша дѣтищъ к преподобному, повѣдующу 4-ми лѣты суща* и *ннединогъ вкушаше много*, *развѣ матерня*

млека. Также вѣшаше акы бес плоти и бес телесѣ, ни блѣска, ни благоты телесныя нын, но яко класъ вѣтром истецен, якоже ни возмуждавѣ (ВМЧ. Апрель 1–8: 228). Очевидно, бес плоти и бес телесѣ свидетельствует об отрицательно воспринимаемой худобе, истощенности; ни блѣска, возможно, обозначало отсутствие естественной, природной окрашенности кожи, т. е. бледность (ср.: сама же баше высока тѣломь. смагль блескъ имущи — Сборник Чуд.: 134а).

Отличие от лица и частей тела внешний облик как наиболее общее понятие не имел частных, конкретных характеристик. Их в древнерусском словесном портрете имело тело. Эти характеристики могли обладать косвенной эстетической оценкой, причем ее квалификация как положительной или отрицательной иногда вызывает затруднения: вѣ же Мьстиславѣ. девель тѣломь (Лавр. лет.: 51); баше же злооустѣ. кривѣ же тѣломь. красивѣ ризами (Пролог Юр.: 271б).

Косвенную положительную эстетическую оценку можно предположить в описании телосложения мужчин, имевших широкие плечи: плечи величѣ. тѣнѣкъ въ чресла (Усп. сб.: 18а); возрастъ вѣ высокъ, плечима великъ (Ипат. лет.: 304); Онтонко ростом велик, в плечех широк (Новг. каб. книги: 255).

По-видимому, косвенную положительную оценку имело прилагательное крѣпкъ: свѣтла са цѣрськы крѣпкъ тѣлѣмь въстачьскы оукрашеть (Усп. сб. 18а); было же тѣло его крѣпко такоже и дѣа (Фл.: 367б). Телесная крепость воспринималась как исключительно мужское качество, и употребленное по отношению к женщине это же слово должно было выражать косвенную отрицательную оценку: [Мать Феодосия неоднократно просила сына надевать хорошую одежду, а не худую и латаную, и играть со сверстниками. Однако сын не слушал ее] и такоже многашьды ѡн отъ великыа арости разгнѣвати са на нь и бити и. вѣ бо и тѣлѣмь крѣпъка и сильна такоже и моужь. аще бо кто и не видѣвъ ка ти слышаше ю бесѣдоующу. то начьнаше мьгѣти моужа ю соуща (Усп. сб.: 28б). Эта же характеристика человека используется и в современности. В современном русском языке прилагательное *крепкий* имеет значение 'здоровый, сильный, выносливый' при *сильный* 'отличающийся большой физической силой', с оттенком к данному значению 'хорошо развитой, крепкий' [МАС 2: 125–126; 4: 93]. В древне- и старорусском языке прилагательное крѣпкъ, крѣпки было семантически более широким, чем прилагательное сильнѣ, сильныи. Последнее должно было передавать именно наличие у человека значительной физической силы (ср. высокорасленныя жены и девица силныя — Каз. ист.: 135). Прилагательное крѣпки обозначало внешнее проявление наличия такой физической силы, т. е. соответствующее

телосложение. Ср. иное определение значения данного слова как 'физически сильный, выносливый' в [СлРЯ XI–XVII 8: 31]. В памятниках русской письменности прилагательные *крѣпкин* и *сильным* могли иметь парное употребление по типу *силень* и *крепокъ теломъ* (см. выше пример из Усп. сб.)

Отчасти к конкретным характеристикам внешнего облика человека может быть причислено указание на рост (шкала и некоторые лексические средства совпадают с современностью). По-видимому, оно было максимально фактично, являлось констатацией факта и не имело эстетической оценки.

Положительную эстетическую оценку лица передавало все то же прилагательное *краснь* и малочастотные *добръ*, *доброликъ*, *краснолицын*, *красноликин*; прилагательное *красивын* фиксируется только с XIV в., *прекраснын* по отношению к лицу известно в старорусский период и позднее: на *прекрасномъ лицѣ* (Милорд: 120).

Имена прилагательные, несущие отрицательную эстетическую оценку, видимо, с лицом не соотносились. Имена существительные (*нелѣпота* и прочие) приведены выше.

Частные характеристики лица обычно не содержали какой-либо эстетической оценки. В памятниках письменности чаще всего упоминаются цвет и овал лица (а именно его округлые очертания — как наиболее распространенные или положительно воспринимаемые?): *высокъ лицьмь кроугльмь* (Усп. сб.: 18а); *сама же баше высока тѣломь... кроугловатымъ лицемъ* (Сборник Чуд.: 134а); *бѣ же такоже рехомъ блголѣпенъ, кроугло имѣваше лице, плоскоу вradoу* (Пролог Срз.: 203 об.). Видимо, вытянутое за счет худых щек лицо обозначало редкое выражение *въ рожу сүхоцекъ* (Новг. каб. книги: 476).

Цвет лица, обычно также не имевший эстетической оценки, мог приобретать косвенную положительную оценку. Так происходит с прилагательным *бѣлын* 'светлый', что означает цвет лица человека благородного происхождения: *бѣлъ лицомъ, да хѹд отцомъ* (Сим. Посл.: 80). Ср. в литературе XVIII в. у Г. Р. Державина ту же характеристику с иным лексическим выражением: *Напиши мою Милену Белокурую лицом, Стройну станом* (Сл. XVIII в. 1: 194).

Лицо было носителем не только эстетического, но и этического, т. е. имело такие характеристики, как *веселое*, *злое*, *ярое*: *н глѣ немоу онъ весельмь лицьмь* (Усп. сб.: 46б); *н тѣ нмын хытрость пнсьчнн. гаръ лицьмь* (Усп. сб.: 165а-б).

С такой же этической точки зрения (*гаръ очима*, *гарьмь окъмь*) могли быть охарактеризованы глаза. Другие части лица и тела, которые включаются в словесный портрет, факультативно могут иметь эстетическую оценку (*доброносн*; см. также ниже). Чаще же

их конкретная характеристика (пласка брада) не имеет таковой. Если глаза, брови, борода, волосы оказываются объектами самостоятельного описания, то нос и еще в большей степени лоб (если основываться на частотности упоминаний в портретах) были менее существенны для внешности (хотя см. выше носъ протягновень и покляпъ 'кривой, изогнутый'). Рот, по-видимому, вообще остается вне поля зрения средневековых русских портретистов.

Таким образом, в наименее индивидуализированном словесном портрете эстетическая оценка, обычно положительная, была максимальной. В портретах более индивидуализированных при иной задаче она отсутствует вообще или оказывается на втором плане.

Задача словесного портрета этого типа заключается в следующем: дать индивидуальный (в той или иной степени) образ персонажа или физического лица, указав на его личностные особенности, несущие в таком случае функциональную нагрузку «узнавания». Такой словесный портрет не ограничивается только рамками литературного произведения. Он присутствует в русских деловых источниках — кабальных книгах, в которых содержались сведения о размерах и формах отработки долга или его выплаты. Портрет служил для идентификации человека. Описание строилось по определенному плану при возможном пропуске какого-либо пункта: рост — цвет лица — цвет глаз — волосы — особые приметы: Ростом Демитко средней, волосом рұс, рожеем үчермень, глаза карн, на рожн бывала оспа; дочь его Барвара осьми лет, рожеем и волосом рұса, глаза серы; Ростом Беляйко средней, рожеемъ сүчермень, волосом рұс, глаза карн, киловат... Жона его Марьеца ростом середня, рожеем рұса, глаза серы, сүтүла; дочь ех Татьянака семи лет, глаза косы, нога крива (Новг. каб. книги: 243, 245). Такой словесный портрет не имеет эстетической оценки за счет особой функциональной нагрузки.

К этому же типу словесных изображений следует отнести описания из «Иконописного подлинника» XVII в. Он является руководством к написанию икон, содержит сведения о том, как именно должен быть изображен тот или иной святой, включая цвет его одеяния и иногда детали одежды.

Особой функциональной нагрузки не имеют словесные портреты в переводной «Хронике» Иоанна Малалы. Хотя не все считают эти описания в достаточной степени индивидуализированными (см. [Никольская 1934: 192; Творогов 1976: 124]), тем не менее они могут быть отнесены к таковым: Менеласъ низокъ... крѣпокъ, рұманъ, довроносъ, довроликъ, гоустоврадъ (ХИМ 5: 10). Порт-

реты Малалы также достаточно однотипны и в целом не имеют эстетической оценки, хотя отдельные детали внешности (чаще всего лицо и его части) оцениваются положительно.

В этих портретах присутствует характеристика личностных качеств, черт характера, которая в описании Ирода в переводе XII в. «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия даже выходит на первый план при отсутствии детального описания внешности. Ирод изображен как удачливый охотник, воин, к которому благоволит Фортуна, сильный духом и ловкий (?) телом: велико же оумство его. страхъ и зависть римская и кесарева гроза. рекъ бо кесарь. како не лапъ пристрогаеть чюже грады. было же тело его крепко, такоже и душа. на кони же имѣаше ловити зѣло. а въ единъ днь свѣрне. м. оуби копнемъ самъ. вепревъ и влѣннн. и лосн. ратникъ же бытъ нестрѣпимъ. ... бы(с) бо копнникъ неповѣдимын. стрѣлецъ оудчливъ. и къ дшевнѣи же крепости и къ телеснѣи хитрости пребы(с) емоу вазнь блгаа (Фл.: 367б).

Описание Ирода является переходным, к портрету третьего типа, который можно назвать «парадным». Это пространное описание положительного исторического лица, в котором обязательно присутствует нравственно-этическая характеристика и довольно подробно изображаются индивидуальные детали внешности. Описываемый человек имеет в глазах современников и потомков хорошую репутацию (именно поэтому он и изображается), а его портрет — положительную эстетическую оценку на невербальном уровне (на вербальном положительно оцениваются отдельные детали внешности). Таким «парадным» портретом является описание князя Владимира Волынского, который скончался в 1289 г. в Любомле и был погребен во Владимире. По словам летописца, это был исключительный человек: любитель правды, кроткий, милостивый, за особенную ученость прозванный Философом. Четыре года он страдал от тяжелой болезни: у него начала гнить нижняя губа. Лекарства не помогали, однако Владимир продолжал привычную жизнь. Болезнь прогрессировала, и у князя отпала мясная часть бороды, выгнили нижние зубы и челюсти. Но даже в таком состоянии он не забывал о других: перед смертью он переплавил все свои драгоценности и раздал их бедным [Карамзин 1992: 88–89]. Летописец оставил такой портрет Владимира Волынского: Снн же блговѣрнын князь Володимѣрь возрастомъ еѣ высокъ. плечима великъ лицемъ красенъ. волосы имѣа желты коудрѣвы. бородоу стрннгын. роуки же имѣа красны и ноги рѣчь же башеть в немъ толъста и оустна исподнага добеда [вар. дебела] глаголаше гасно ѿ книгъ. зане бы(с) фналософъ великъ. и ловечъ [вар. ловецъ] хитръ хороборъ. кротокъ смиренъ. незлобнвъ. правдивъ. не мьздонмѣць. не лжнвъ.

татѣбы ненавидаше. питѣга же не пи. Ѡ возраста своего любѣ же имѣгаше ко всимъ. паче же и ко братѣмъ своимъ. во хр(с)тѣномъ же челобанѣи стогаше со всею правдою... (Ипат. лет.: 304).

К этому портрету близко описание Бориса из «Сказания о Борисе и Глебе» по списку Успенского сборника XII–XIII вв., которое имеет особый заголовок о борисѣ. какъ еѣ възърѣмъ: съ оубо блговѣрныхъ борисѣ. блга корене сынъ послышаневъ оцю еѣ. покаргаа са при всемъ оцю тѣлѣмъ вѣше краснѣ. высокъ лицѣмъ кроуглѣмъ. плечи велицѣ. тѣнѣкъ въ чресла. очима добраама веселѣ лицѣмъ <бо>рода мала. и оусть. младѣ во еѣ ѣще. свѣтта са цѣрьскы крѣпѣкъ тѣлѣмъ вьстачьскы оукрашенѣ. акы цвѣтъ цвѣтын въ оуности своен. въ ратѣхъ хърѣбъ въ свѣтѣхъ моудрѣ. и разоумѣнѣ при вьсемъ. и блгодать бжѣна цвѣташе на немъ (Усп. сб.: 18а-б).

В заключение следует остановиться на лексике, которая передавала эстетическую оценку в древнерусских словесных портретах. В структурном плане это были непроеизводные и производные, в том числе сложные слова; в семантическом — имеющие широкое и узкое значение.

Прилагательные, передающие положительную эстетическую оценку, имели широкое значение: *благъ* 'приятный, красивый, прекрасный', *добръ* 'красивый, милостивый', *краснѣ* 'красивый, прекрасный', *лѣпъ* 'красивый'. Производные имена существительные *благота*, *доброта*, *красота*, *лѣпота* сохраняют такое же общее значение с категориальной поправкой. Обычно названные прилагательные характеризуют лицо, тело и внешний облик человека в целом, но могут быть использованы при описании отдельных частей тела (например, рук и ног в портрете Владимира Волынского).

Наряду с этой лексикой такую же общую оценку передают сложные прилагательные, одной частью которых являются корни *благ-*, *добр-*, а второй: а) корень *лѣп-*: *благолѣпныи*, *благолѣпота* и *под.*, *добролѣпныи*, *добролѣпне*; б) корень *красн-*: *доброкрасныи*; в) корни (*в*)зор- и зрак-: *добрвзорныи*, *добрвзрачныи*, *добрвзрачнѣ*, *благвзрачныи*, которые передают положительную эстетическую оценку с позиции воспринимающего; г) корни *вид-* и *образ-*: *благовидныи*, *благообразнѣ*, *благообразный*, *доброобразныи*, передающие положительную эстетическую оценку с позиции изображаемого персонажа. Иная комбинация в прилагательных *красновидныи*, *краснообразныи*, *красносмотрѣльныи*.

Остальная часть сложных прилагательных, в которых первым корнем был *добр-*, *красн-*, а вторым — обозначающий часть тела или качественную характеристику, имеет узкое значение и пере-

дает положительную эстетическую оценку отдельных частей тела или лица как такового: доброкосын, доброносын, доброокни, добрососын 'с пышной грудью', красноанки, краснолицыни. Прилагательное *благъ* в этой группе является непродуктивным (см. *благорумянство*).

Как непродуктивный ведет себя корень *л'бп-*, т. е. в древне- и старорусском языке это слово не представлено в качестве первого корня в сложных словах, передающих положительную эстетическую оценку в словесных портретах.

ЛИТЕРАТУРА

- Вендина 2002 — *Вендина Т.И.* Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002.
- Карамзин 1992 — *Карамзин Н.М.* История государства Российского. М., 1992. Т. 4.
- МАС — Словарь современного русского языка / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1984. Т. 1–4.
- Мещерский 1978 — *Мещерский Н.А.* Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности IX–XV вв. Л., 1978.
- Никольская 1934 — *Никольская А.Б.* К вопросу о «словесном портрете» в древнерусской литературе // Сб. статей к 40-летию деятельности А. С. Орлова. Л., 1934.
- Пименова 2000 — *Пименова М.В.* Эстетическая оценка в древнерусском тексте: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. СПб., 2000.
- СлРЯ XI–XVII — Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975–2002. Вып. 1–26–.
- Творогов 1976 — *Творогов О.В.* Из истории словесного портрета в русской литературе XVI в. // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.

ИСТОЧНИКИ

- Арс. Сух. — Проскинитарии Арсения Суханова // Православный палестинский сборник. Вып. 21. СПб., 1889. Т. 7. Вып. 3. 1649–1653 гг.
- ВМЧ — Великие Минеи-Четии, собранные митрополитом Макарием. Апрель. Дни 1–8. М., 1910.
- Ж. Нифонта — Житие преподобного и богоносного отца нашего Нифонта, зовомого мниха // Матеріяли з історії візантійсько-слов'янської літератури та мови. Одеса, 1928. 1219 г.
- Ипат. лет. — Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. М., 1962. Т. 2.
- Каз. ист. — Казанская история / Подгот. текста, вступ. статья и примеч. Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1954. XVI в.

- Лавр. лет. — Лаврентьевская летопись // Полное собрание русских летописей. М., 1962. Т. 1.
- Милорд — Повесть о приключении аглинского милорда Георга и о Брандебургской маркграфине Фридерике Луизе. СПб., 1732.
- Новг. каб. книги — Новгородские записные кабальные книги 100–104 и 111 годов. М.; Л., 1938. 1591–1596 гг.
- Повесть Катывева-Рост. — Повесть князя Ивана Михайловича Катывева-Ростовского. 1 редакция // Русская историческая библиотека. Л., 1925. Т. 13. Вып. 1.
- Пролог Лоб. — Пролог «Лобковский». Ркп. ГИМ, Хлуд., № 187. XIII в.
- Пролог Срз. — Пролог сентябрьской половины года. Ркп. БАН, 24.4.33. (Срезн.), начало XV в.
- Пролог Юр. — Пролог «Юрьевский». Ркп. РГАДА, ф. 181, № 153. XIV в.
- Сборник Чуд. — Сборник Чудова монастыря. Ркп. ГИМ, Чуд. № 20. XIV в.
- Сим. Посл. — Старинные сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII–XIX столетий / Собрал и приготовил к печати П. Симони // Сборник ОРЯС. СПб., 1899. Т. 66. № 7.
- Сл. XVIII в. — Словарь русского языка XVIII века. Л., 1984–2000. Вып. 1–11.
- Слов. Дан. Зат. — Лексика и фразеология «Моления» Даниила Заточника. Л., 1981.
- Усп. сб. — Успенский сборник XII–XIII вв. / Под ред. С. И. Коткова. М., 1971.
- Фл. — История иудейской войны Иосифа Флавия. Ркп. РГАДА, ф. 181, № 279. XV в.
- ХИМ — *Истрин В. М.* Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе. Кн. 5 // Летопись историко-филол. общества при Новорос. ун-те. Одесса, 1910. Т. 16. XIII в., список XVI в.

Т. А. МИХАЙЛОВА
ЦВЕТА КРАСОТЫ*

Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

(Н. Заболоцкий)

— Какие тебе мальчики нравятся,
черненькие или беленькие?

— Мне нравятся умные, но вам это не грозит!
(Реклама).

Понятие красоты необычайно широко, многозначно и, как казалось бы, должно охватывать практически все сферы и области человеческого восприятия, как чисто физического, так и духовно-созерцательного. Отчасти это действительно так, но лишь отчасти. Понятие «красивый жест», «красивая музыка» и проч. суть лишь метафоры, т. е. перенесения в область эмоциональной оценки чисто зрительной области восприятия мира. Более того, в словаре русского языка Ожегова и Шведовой в качестве первого значения слова «красивый» дается — «доставляющий наслаждение взору, приятный внешним видом, гармоничностью стройностью» [Ожегов, Шведова 1998: 303]. То есть совершенно очевидно, что при определении бытового понятия «красивый» в первую очередь возникает представление о человеческой внешности, которая в силу каких-то, причем явно довольно субъективных, параметров предстает как гармоничная, идеальная, наиболее соответствующая некоему субъективному канону. В наибольшей степени сказанное относится к внешности женской.

С одной стороны, то, что эталон женской красоты не только меняется в диахронии, от эпохи к эпохе, и синхронии, от одной национальной культуры к другой, но и глубоко субъективен сам по себе и во многом является проявлением просто «индивидуального вкуса», — это, казалось бы, факт совершенно очевидный. Однако, с другой стороны, это не мешает тому, что во всем мире устраиваются конкурсы красоты, где фактор субъективный уступает отчасти место неким объективным параметрам, а точнее — размерам. Более того, как написано, например, в одном из наших бульварных журналов, «Мишель Пфайффер совершенно офици-

* Исследование финансируется Российским Фондом фундаментальных исследований, проект № 01-06-80075.

ально считается самой красивой женщиной в мире. Недавно известный пластический хирург из Калифорнии доктор Стивен Маркард путем сложных математических исследований вывел „формулу красоты“. Он пришел к выводу, что секрет ее — в идеальном соотношении ширины рта и носа, которое равно коэффициенту 1,618. На основании этих вычислений доктор и пришел к выводу, что лицо Мишель Пфайффер идеальной формы». Действительно, Мишель Пфайффер кажется красивой очень многим, но это не означает того, что похожие на нее женщины будут однозначно привлекательными для большого числа мужчин. Можно проверить алгеброй гармонию, но это не означает, что соответствующий неким идеальным стандартам объект (человек, картина, храм, музыка и прочее) будет непременно всем нравиться или, по определению Ожегова и Шведовой, «доставлять наслаждение взору» (или, добавим, слуху). Таким образом, объективная (для каждой конкретной культуры) красота внешности оказывается иногда в некоем противоречии с красотой субъективной, или — с личным вкусом каждого представителя общества (в основном — мужского пола). Не называя имен, вспомню, например, оценку одним моим петербургским коллегой нашей общей молодой московской коллеги, которая считается общепризнанной красавицей: «мне она красивой не показалась, потому что она не в моем вкусе: мне нравятся смуглые брюнетки».

Последняя фраза представляется нам очень значимой, потому что в традиционной культуре (или шире — культуре, ориентирующейся на шаблон) действительно при описании красивой внешности, как правило, в качестве первого и часто главного параметра выступают не гармоничность и правильность черт лица, стройность фигуры, здоровые зубы, пышные блестящие волосы и так далее, а довольно коротко — цвет глаз и волос, иногда дополнительно — цвет лица. Примеров здесь можно привести очень много. Например, как поется в народной венгерской песне — «та красива, та красива, у которой голубые глаза». «Но царевна всех милее: *всех румяней и белее*», — пишет Пушкин, имитируя фольклорное сознание. Современное ирландское «кулиин» ‘красотка’ (англизированный вариант — coolin) произошло из сочетания слов *cul finn* ‘светлые волосы’. «Разве очи мои, разве брови мои не черней, чем у ней, у подружки твой?» — спрашивает героиня псевдонародной песни, явно не желая понять, что даже на уровне внешнем чернота бровей и глаз это еще не все, есть еще фигура, форма носа, густота волос, отсутствие прыщей, угрей, второго

подборodka и так далее, не говоря уже о таких внутренних качествах девушки, как скромность, доброта и веселый нрав. И как это ни странно — она права!

«Я надела узкую юбку, чтоб казаться еще стройней», — признается Ахматова, описывая встречу Нового 1913 года в «Бродячей собаке», но, как видно из текста, успеха при этом она не имела. «То ли любишь белокурую, то ли рыжая мила?» — вздыхала она двумя годами раньше, смутно чувствуя, что главный секрет женской привлекательности состоит именно... в цвете. То есть, иными словами, «доставляющими наслаждение взору» объектами оказываются предметы, окрашенные в определенные цвета. В случае человеческой внешности наиболее подверженными варьированию цвета оказываются именно глаза и волосы, поскольку зубы, например, не могут быть фиолетовыми, розовыми или зелеными, а отклонение от белизны демонстрирует нездоровье (вспомним, однако, обычай чернить зубы). Отчасти сюда можно добавить белизну кожи лица и румянец.

Но цвет — это физическое явление вполне объективное, поскольку это особое свойство света вызывать определенное зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом отражаемого или испускаемого излучения. Причем свет разных длин волн возбуждает разные цветовые ощущения — от 380 до 760 нм. Казалось бы, объективные оптические и физические показатели должны быть просто несовместимы с эстетическими категориями, однако даже, например, в так называемых «Фейнмановских лекциях по физике» говорится, что «объекты, которые считаются одноцветными, при увеличении интенсивности света могут приобрести окраску и стать изумительно красивыми» [Фейнман 1976: 160].

Аналогичная неоправданная субъективность и даже абсурдность наблюдается и при анализе лексико-семантической группы «цветообозначения» (ЦО) в целом. Если, например, мы сравним ее с группами «соматическая лексика» или «термины родства», то мы увидим странное несоответствие: человек может просто не знать, кто такой *деверь* или что такое *лодыжка*, но при этом он не станет говорить «для меня деверь это скорее отец мужа, а лодыжка — верхняя часть позвоночника». Обсуждение же темы «какой именно денотат в каждом идиолекте скрывается за тем или иным ЦО» имеет место достаточно часто: «для меня васильковый — это...», «по-моему, это не сиреневый, а скорее фиалковый», «то, что ты называешь болотным, я называю хаки» или даже — «это не фиолетовая кофта, а коричневая», как описана данная комму-

никативная ошибка в одной из работ Земской (см. [Ермакова, Земская 1993]). Для ЦО это явление очень характерное (что подробно описано, например, в книге Р. Фрумкиной, которая так и называется «Цвет, смысл, сходство» [Фрумкина 1984]).

Таким образом ЦО приближается к понятиям абстрактно-оценочным, ср.: «для меня зависть — это то-то, настоящая дружба — это..., добро я понимаю так...». То есть — собственно лексемы-ярлычки как бы недостаточно плотно приклеены к аморфным денотатам, что и обуславливает возможность подобных дискуссий.

Итак, несмотря на то что цвета — объективны и они как физические явления не могут быть красивыми или нет, на деле все обстоит иначе, что, видимо, задано субъективностью восприятия цвета и номинации оттенков. И поэтому и красота — как соответствие условной норме, эталону — не обязательно должна быть связана с цветом, однако в фольклоре и даже на уровне фразеологии все обстоит иначе.

Но какие же именно цвета применительно к человеческой внешности считаются красивыми, а какие — нейтральными? На самом деле в абсолютном большинстве случаев, за редкими исключениями, в качестве цветов-маркеров красивой внешности выступает всего пять — красный, белый, черный, желтый и синий (голубой), причем, как правило, они описывают и разные объекты, что объясняется уже просто физиологией. Так, триада «красный, белый, черный» обычно описывает щеки, кожу и волосы, тогда как группа «синий, желтый» — соответственно глаза и волосы.

О первой группе цветов мы в свое время уже писали в статье «Кровь на снегу» [Михайлова 1996], отправным эпизодом для анализа при этом послужил эпизод из саги «Изгнание сыновей Уснеха», в котором героиня видит на снегу разлитую кровь, которую пьет черный ворон. Под впечатлением этой яркой картины она говорит: «Смогу я полюбить только такого человека, у которого будут эти три цвета: щеки как кровь, волосы как ворон, тело как снег». Строго говоря, мы не видим здесь упоминания именно *красоты* как таковой, потому что слова «я полюблю только такого человека» еще не означают, что этот человек красив внешне, потому что полюбить можно не только за красивую внешность и разного рода черты характера, но и за что-то иррациональное, что воспринимается на несколько ином уровне и уже затем, вербализуясь в мозгу в виде устойчивых речевых клише, начинает осмысляться как «красота». Действительно, в традиции ирландской красивыми и благородными считаются светло-золотые воло-

сы как у женщин, так и у мужчин. Темные волосы считаются знаком «низкого происхождения», что идеально соотносится с теориями субстратной «северной расы», которая существовала на Британских островах еще в докельтский период и этнически была предположительно близка к уральским народам.

Почему же красавица Дейрдре мечтает о человеке с черными волосами? Данная цветовая триада как «любовный тест» встречается очень часто практически во всей Европе и даже в Азии и Северной Африке, где в силу климатических особенностей на смену снегу приходит белый мрамор. Так, например, в мавританской сказке «Немой принц» герой обретает дар речи, увидев на охоте мертвого ворона, лежащего на белоснежной плите. Его кровь в сочетании с черными перьями вызывает в мозгу принца яркий образ будущей избранницы и он говорит, что женится только на той, кто обладает этими тремя цветами. Об этом же, например, и сказка Гоцци «Ворон», отчасти — «Белоснежка», этот мотив упоминается в романе Кретьена де Труа «Персеваль» и т. д. В свое время он анализировался французским фольклористом Э. Коскеном, и он пришел к выводу, что мотив имеет индийское происхождение (см. [Cosquin 1922]; о происхождении мотива трех цветов как «теста красоты» будущего ребенка см. [Bolte, Polívka 1963]).

Мы не совсем уверены в справедливости вывода Коскена о происхождении данного мотива. Кроме так называемого «бродячего мотива» существуют и психологические универсалии, которые затем реализуются в традиционной культуре в сходных сюжетах независимо друг от друга (так, ребенок ревнует мать к отцу, даже не зная имени царя Эдипа). Продолжая рассуждения в данном направлении, мы с легкостью узнаем из многочисленных работ по психологии восприятия света, что цвет красный вызывает особое возбуждение, волнение, причем чем ближе он к фиолетовому, тем больше производимое им угнетение нервной системы, а оттенок, близкий с оранжевому, напротив, дает ощущение прилива энергии — на объект, окрашенный в такой цвет, хочется смотреть и обладать им. В древнеирландском, как и во многих других языках, еще не было лексического оформления зоны «оранжевого» и поэтому, когда жена Кухулина Эмер говорит: «Все новое — чисто, все красное — красиво, все высоко лежащее — желанно», она, предположительно, имеет в виду именно этот ало-рыжий оттенок.

В сочетании с белым цветом, как было описано М. Люшером, красный цвет вызывает половое возбуждение (как называет это Люшер — «сексуальный голод»), а черный добавляет к этому ощущение тревоги и страха (см. [Lüscher 1969]). Но можно ли при

этом говорить о *красоте*, т. е. о «наслаждении взору»? Ведь, строго говоря, доставлять взору наслаждение может нечто, что вовсе и не красиво, причем даже с точки зрения смотрящего, — например, труп врага, пухлая пачка денег, диплом престижного института (но, видимо, в указанных и многих других случаях идет речь не только о зрительной перцепции). Но все же, повторяем, по данным психологических тестов, лицо, обладающее тремя цветами — красным, белым и черным, вызывает не столько ощущение красоты как гармонии, сколько высвобождает либидо, что для народной культуры воспринимается как красота, поскольку разведение понятий «красивый» и «сексуально привлекательный» требует слишком большой степени интроспекции. Даже современный носитель литературного языка, наверное, не всегда сумеет сформулировать для себя мысль: «она красива, но не привлекательна».

Пара «желтый — синий», как нам кажется, несколько сложнее. Естественно, обаяние и «красота» голубоглазых блондинов и блондинок очевидна. Причем часто атрибутом красивой внешности могут служить и просто золотые волосы, с одной стороны, и, как это ни странно, синяя или голубая одежда, с другой.

Так, описание ирландской красавицы Этайн, которая считается эталоном красоты (о ней говорится: «каждая мила, пока не сравнишь с Этайн, каждая хороша, пока не сравнишь с Этайн»), сопровождается рассказом о том, что ее волосы напоминали только что выплавленное золото и сверкали так ярко, что на них было больно смотреть. Но при этом, признаемся, конечно, в тексте до этого говорится, что глаза ее были синими, как колокольчик.

Кульٹ Жены, облеченной в солнце или «окутанной голубым покровом», как предмета мистической любви был сформулирован на уровне внешнем Андреем Белым в известном определении «золото в лазури». В своих дневниках, например, он описывает Клавдию Васильеву как «голубой цветок, уводящий в небо», а глаза ее называет «лазурной бездной огня». Как пишет М. Спивак, «единое „созданье мечты“ А. Белого четко просматривается во внешнем облике его избранниц. Все возлюбленные писателя оказываются в прямом смысле слова на одно лицо, они все „выкрашены“ в одну цветовую гамму — желто-голубую, или, если обозначить ее возвышенным слогом А. Белого — золотолазурную» [Спивак 1999: 178]. Эти звучащие несколько выпренно формулировки для нас очень важны в нашей попытке интерпретации эффекта особой, «завораживающей» красоты сочетания синего и

желтого (вспомним, например, золотые листья на фоне ярко-голубого сентябрьского неба).

Но вначале — о странной роли одежды синего цвета в культуре традиционной (в одном из ее подвидов). Размышляя о том, какие цвета какие вызывают ассоциации, мы с удивлением обнаружили, что в русской песенной культуре типа «городского романса» и ее имитациях одежда синего цвета постоянно ассоциируется с вожделением как на уровне духовном, так и на самом низком.

Например: «Строчит пулеметчик за *синий* платочек, что был на плечах дорогих» (ритмически он мог бы быть и красным, и белым, и желтым). Или — «вот эта барышня вся в *голубом*», «Мне снится плащ твой *синий*...», «Она была в роскошной *синей* блузке, на каблуках и в юбке очень узкой». Если позволить себе более грубые примеры — «Милый Вася, я снялся в платье *темно-голубом*...», «Надела платье *синее*, так не будь разиную...». В последнем примере уже откровенно в пресуппозицию вынесена идея, что синее платье может вызвать особую сексуальную агрессивность со стороны противоположного пола. Те же функции исполняет «*синий берет*» в песне Высоцкого: «Что же ты, зараза, бровь себе подбрила, для чего надела синий свой берет, и куда ты, стерва, лыжи наострила, от меня не скроешь ты в наш клуб второй билет». Возможно, и Моника Левински не случайно в роковой день была именно в *синем* платье.

Возвращаясь к проблеме восприятия сочетания синий — желтый, обратим внимание на то, что эти цвета на спектре-окружности расположены напротив друг друга, т. е. являются дополнительными. Это означает в реальной жизни, что яркое светящееся представление одного цвета может породить эффект послеобраза соответствующего ему дополнительного цвета. В оптике этот эффект хорошо изучен и описан и связан с особым видом временного поражения сетчатки глаза. Хорошо известно, в частности, что вспышка молнии на краткое время порождает эффект «синего блеска», откуда, видимо, и «синие молнии» в «Слове о полку Игореве». Таким образом, как можем мы предположить, синий цвет создает иллюзию ложного послеобраза желтой вспышки, а сочетание синего с желтым в целом — эффект сияния и света.

Вопрос, почему сияние и блеск оказываются привлекательными, «успокаивающими взор» и поэтому на уровне вербальном описываются как «красивые», достаточно сложен. Попытка как-то ответить на него дается, например, в очерке Хаксли «Рай и ад», в котором описывается визионерский опыт автора, который он соотносит с

визионерством древних культур. Как он пишет, «сверхъестественный цвет и свет обычны для любого визионерского переживания. А наряду с цветом и светом во всех случаях возникает признание повышенной значимости. Самосветящиеся предметы, которые мы видим в стране антиподов разума, обладают неким смыслом, и этот смысл, в некотором роде, так же насыщен, как их цвет. <...> Материальными предметами, наиболее близко напоминающими эти источники визионерского освещения, являются самоцветы. Получить подобный камень значит получить нечто, ценность чего гарантирована тем фактом, что оно существует в Ином мире. Отсюда проистекает ничем иным не объясняемая страсть человека к самоцветам и отсюда — приписывание драгоценным камням терапевтических и магических свойств» [Хаксли 1999: 314]. Мы бы добавили, что сюда относится и золото, обладающее магическим блеском и, для традиции, например, германской, мистической губительной силой. Аналогичный мистический блеск описывается также и В. Б. Йейтсом в его визионерской практике, а общество, членом которого он был, не случайно называлось «Золотой зарей». На фоне сказанного понятно, что на уровне внешности близкий эффект производят и «золотые волосы».

Нашей статье мы предпослали в качестве эпитафии слова Злоболоцкого, где красота называется «огнем, мерцающим в сосуде». Но если этот образ мы увидим буквально, то перед нами вновь предстанет образ блеска и света, притягательный и поэтому называемый «красивым» (хотя сам поэт, наверное, имел в виду не совсем это).

Наверное, здесь напрашивается вопрос — почему, если образ «золота в лазури» предстает как один из эталонов красоты, почему не столь популярно сочетание красный — зеленый, хотя это тоже дополнительные цвета и они тоже должны, как кажется, создавать иллюзию «послеобраза», т. е. мгновенной вспышки света? Наверное, просто в природе такое сочетание встречается редко, ярко-зеленые глаза и алые губы — этого недостаточно, нужны волосы, а волосы редко бывают красными. И отметим, кстати, что как раз в ирландской народной поэзии часто встречается образ рыжекудрой зеленоглазой красавицы. И кроме того, у того же Хаксли, например, в описании визионерского опыта под воздействием мескалина говорится: «В конце концов, появилось видение *зеленых и пурпурных* волн разбивающихся о берег *мирадама огней* тех же оттенков, что и волны» [Хаксли 1999: 316].

Вывод из наших наблюдений прост: на уровне физиологии красиво все, что ярко, что блестит и сверкает, и именно этот образ

сохраняется в традиционной культуре и во фразеологии. Осознать красоту формы — это уже сложнее, для этого нужен другой уровень интроспекции, который стоит над тем, что может быть названо *common speech*. Вспомним также вынесенную нами в качестве эпиграфа фразу из рекламы: «Мне нравятся умные, но вам это не грозит».

ЛИТЕРАТУРА

- Ермакова, Земская 1993 — *Ермакова О. Н., Земская Е. А.* К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского языка) // *Русский язык в его функционировании: Коммуникативно-прагматический аспект*. М., 1993.
- Михайлова 1996 — *Михайлова Т. А.* Кровь на снегу // *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 1996. № 2.
- Ожегов, Шведова 1998 — *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 1998.
- Спивак 1999 — *Спивак М.* Мать, жена, сестра, дочь? Объект влечений Андрея Белого // *Логос*. 1999. № 5.
- Фейнман 1976 — *Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндс М.* Фейнмановские лекции по физике. Вып. 3: Излучение. Волны. Кванты. М., 1976.
- Фрумкина 1984 — *Фрумкина Р. М.* Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа. М., 1984.
- Хаксли 1999 — *Хаксли О.* Рай и Ад // *Хаксли О.* Двери восприятия. СПб., 1999.
- Bolte, Polívka 1963 — *Bolte J., Polívka G.* Ammerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hildesheim, 1963. Bd. 1.
- Cosquin 1922 — *Cosquin E.* Les contes indiens et l'occident. Paris, 1922.
- Lüscher 1969 — *Lüscher M.* The Lüscher colour test. London, 1969.

И. Ф. РАГОЗИНА

ОБРАЗ
«ПОЛОЖИТЕЛЬНО ПРЕКРАСНОГО ЧЕЛОВЕКА»
У ДОСТОЕВСКОГО И МОРИАКА

Известно, что французский писатель Франсуа Мориак благоговейно воспринял уроки Достоевского, вплоть до прямых романских параллелей, но речь идет, конечно, не о механическом заимствовании сюжетов, а о глубоком «родстве душ» обоих писателей, религиозно-философские взгляды которых во многом предопределили их понимание эстетики. Об идейной близости этих двух писателей было уже написано немало, мы же постараемся максимально наглядно представить те совершенно поразительные моменты сходства не только в изображении идеальной личности, но даже и тех «красок», которыми они «живописали» Идеал. Понятно в этой связи, что мы начнем с «палитры» учителя, чтобы затем перейти к ученику.

Эстетическая концепция Достоевского издавна привлекала исследователей, как отечественных, так и зарубежных, но именно в статьях Л. М. Ройзенблюм [Ройзенблюм 1977; 1991] содержится наиболее полное собрание высказываний писателя о красоте, равно как и анализ последних, осуществляемый исследователем с самых разных позиций. Там мы, в частности, узнаем, что уже в одной из ранних записных тетрадей Достоевский дает такое определение эстетики, исходя из задач собственного творчества: «Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человека самим же человеком для самосовершенствования». Но где же, спрашивает себя писатель, искать человеку тот идеал прекрасного, которому надлежит следовать, чтобы спасти свою душу из бездны греха и отчаяния? Ответ — в «литературе красоты», «которая одна лишь спасет», ибо как раз и воплощает в себе этот идеал. Можно привести также широко известный фрагмент из письма Достоевского племяннице С. А. Уваровой: «Прекрасное есть идеал, а идеал ни наш, ни цивилизованной Европы, еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо». Представляется, что общее в этих высказываниях состоит в том, что красота для Достоевского, помимо всего прочего, — это пре-

жде всего надежда, которую писатель оставляет за человеком когда-нибудь достичь того идеала, который «дал Христос».

В этой связи нельзя не согласиться с Н. Д. Арутюновой, которая указывает, что, «в мире духа эстетика неизбежно приходит в соприкосновение с этикой. Объектом эстетизации становится духовное начало человека. В „Сне смешного человека“, описывая счастливых и безгрешных людей неведомой планеты, Достоевский замечает: „Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке“. Точно так же эстетизировал Достоевский образ Христа, который в Себе и Слове Своем нес идеал красоты и именно духовная красота Христа, войдя в души людей, должна была, согласно мысли Достоевского, спасти мир» [Арутюнова 2002: 249]. Констатируя расширение значения имени *красота*, ученый выделяет целый ряд понятий, которые — опять-таки при их перенесении в сферу этики — оказываются «созвучными» исходному: «...одухотворение прекрасного привело к образованию „тройственного“ союза Истины, Добра и Красоты» [Там же: 495].

Следует также принять к сведению и замечание лингвиста о том, что термины *красота* и *красивый* семантически различны [Там же], ибо первый может относиться и к этике, и к эстетике, а второй только к эстетике. К этому можно было бы добавить, что помимо прилагательного *красивый* существует и квалификатив *прекрасный*, который, в отличие от первого, применим не только к нравственному, но и к физическому облику человека. Так, словосочетание *прекрасный молодой человек* означает скорее нравственную характеристику, *прекрасный мужчина* — эстетическую, синтагма *прекрасная женщина* означает и красавицу, и нравственное существо. Гораздо более однозначными представляются французские прилагательные *beau (belle)*, недаром же такие исследователи Достоевского, как писатель А. Труайя и критик Ш. Шарден, характеризуя Мышкина, стараются избежать употребления этих прилагательных и передают словосочетание *абсолютно прекрасный человек* синтагмой *un homme absolument (parfaitement) bon* [Chardin 1976; Troyat 1975]. Здесь прилагательное *bon* употреблено в своем собственном смысле ‘добрый’, ‘хороший’, потому что словосочетание *un homme parfaitement beau* (уже не говоря о *une femme parfaitement belle*) будет сказано о человеке, обладающем совершенной внешней красотой. Впрочем, у них же о Мышкине упоминается, как о *nature d'homme absolument belle*, где прилагательное *belle*, употребленное в сочетании с существительным *природа*, приобретает чисто этический смысл.

Есть, однако, основания предполагать, что Достоевский вполне отдавал себе отчет в том, что эстетизация Христа могла идти

также и по линии характеристики его внешнего облика. Приведем в этой связи фрагмент описания гольбейновского Христа в «Идиоте»: «Мне кажется, что живописцы обыкновенно повад и л и с ь [разрядка наша. — И. Р.] изображать Христа, на кресте, и снятого с креста, со следами необыкновенной духовной красоты в лице: эту красоту они ищут сохранить ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов... тут одна природа, и воистину таков должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что тело его, стало быть, было подчинено закону природы вполне и совершенно» [Достоевский 8: 339].

Нет смысла приводить целиком это хорошо известное описание, отметим только, что писатель еще «поцадил» читателя самыми жестокими деталями, ибо жена писателя, А. Г. Достоевская, созерцавшая эту картину вместе с мужем, в одном из своих дневников дает еще более жуткую картину телесного распада, вызвавшую лично у нее ужас и отвращение. При этом, однако, сообщает, что, хотя Федор Михайлович был страшно поражен этим зрелищем и сказал известную фразу о том, что «от такой картины вера может пропасть», отозвался о Гольбейне как о «замечательном художнике и поэте», заметив, что «картина ему очень понравилась» (цит по: [Громова 2000: 125]). В этой связи становится понятным употребление писателем глагола *повадились*, имеющего явно уничижительное значение, в отношении тех художников, которые, по его мнению, отступают от реализма и описывают то, чего не могло быть. Тем самым он еще как бы протестует против того, что Г. Г. Ермилова называет «гедонистическим» восприятием образа Христа, как внешне прекрасного, очаровательного человека (но не Бога!), который предстает в известной книге Ренана «Жизнь Иисуса». Исследовательница отмечает, что красота для Достоевского — это красота страдания, она «нерепрезентативна», это красота Богочеловека, «она мистична, в ней отблеск бесконечного» [Ермилова 1993: 11–12].

Что же касается описания «трупного Христа» и роли его в общем замысле романа, суть которого в более поздней работе того же автора определяется как «христианская эзотерическая символика», включающая в себя «народную эсхатологию» (ереси) и

христологию, то оно получает двойственную интерпретацию. С одной стороны, это символ русской ереси — «скопческого ада» в «доме-гробе» Рогожина, а с другой — полное соответствие фрагменту русского богослужения (плач Богородицы в Страстную седмицу), которое рисует «ужасающе страшный образ мертвого Христа» [Там же: 252, 255]. И, добавим, если «у иного» (Рогожина, Ипполита) от такого зрелища и могла пропасть вера, то для самого Достоевского (как и его героя Мышкина), видевшего Спасителя «глазами духа», именно безобразие смерти земного тела доказывает красоту и величие Того, Кто «смертию смерть попра», поборов своей Божественной сущностью законы слепой и беспощадной природы. Представляется, что описание «Мертвого Христа» как раз и есть доказательство глубины и нерушимости веры писателя в воскресение Богочеловека, находящейся в полном соответствии с традициями (православного) христианства.

Но вернемся с «неба» на «землю» и от Идеала обратимся к его человеческому воплощению. Читаем дальше Достоевского: «Из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченной Дон Кихот» [Достоевский 28: 251]. И далее о нем же, но уже с грустью безнадежности: «...величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум — все это нередко (увы, так даже часто) обращается ни во что, и даже обращается в посмеяние» [Там же]. Но, несмотря на это, казалось бы, пессимистическое замечание, писатель все же решился «вызвать» Сына Божия на землю, чтобы Он продолжил свое дело Спасителя на земле. «Евангельскими» чертами наделены многие его персонажи — Влас («Подросток»), юноша Маркел, рано умерший брат Зосимы, сам старец Зосима и Алеппа Карамазов, но только Мышкина он именуется, правда только в черновиках, «князем Христом» и именно его наделяет чертами своего любимого героя Дон Кихота. У многих возникает вопрос: почему в качестве идеальной личности фигурирует «идиот», человек не вполне здоровый и странный? Ведь действительно, он, по собственному признанию, абсолютно лишен чувства меры и, «когда пытается действовать, то совершает бездну неловкостей и, в конце концов, провоцирует целую серию катастроф» [Chardin 1976: 55]. Странен он и своими экзотическими видениями «божественной красоты и молитвы», которые посещают его перед каждым эпилептическим припадком (черта, кстати, автобиографическая). Понятно, что привычными, обыденно рационалистическими причинами этого не объяснить, ибо объяснение лежит гораздо глубже. Нельзя не согласиться с теми

исследователями, которые полагают, что «идиотизм» Мышкина есть не что иное, как «юродство», определение которого можно найти в словаре-справочнике «Достоевский: Эстетика и поэтика».

«Юродство — это специфическая этико-эстетическая категория в творчестве Достоевского, проявляющееся в ситуации, когда носитель позитивного начала вынужден отстаивать высшие духовные ценности, проходить через унижения, осмеяния, поругание, аналогично тем, которые перенес Христос в последние дни земного существования. <...> юродивые как бы восстанавливали своим образом жизни и поведения первоначальный смысл распятия „святость через позор“. Юродство эстетически многопланово, так как Иисусу в момент распятия было свойственно не только трагическое и возвышенное, но и жалкое. <...> Поэтому для христоцентрических персонажей Достоевского характерно тончайшее понимание человеческой души, глубочайшая мудрость, а с другой стороны, в их поведении есть что-то неловкое, нелепое, жалкое. <...> Демонстрируя своим читателям, что юродство обусловлено не внутренней слабостью христиан, а наоборот, их силой, их способностью противостоять жестокости и косности земного бытия, писатель готовил современников к воцерковлению, попутно становясь одним их самых решительных реформаторов мировой эстетики» [Алексеев 1997: 131–132].

Действительно, «юродивый» Мышкин и добр, и мудр в самом полном, евангельском смысле этого слова. Он — «„всечеловек“, и его красота — это всепонимание и всечувствование при великом сострадании к себе подобным» — таково определение «князя Христа», данное ему в [Чирков 1967: 143]. «Сострадание есть важнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества», думал сам Мышкин. Он призван автором именно как спаситель и «духовный целитель», его задача — «усмирять и успокаивать сердца, погрязшие в ожесточении и пороке» [Слизина 1985: 126]. Из сострадания, из стремления спасти человека он готов отдать самого себя. Он один жалеет Настасью Филипповну за то, что «страдала много», но не уронила подлинного человеческого достоинства: «Из такого ада чистая вышла». Для других она — «грязна», для них — это красота Содомы, а Мышкин смотрит на нее как на Мадонну. Под «содомством» он понимает болезнь — «явление временное, наносное, излечимое». «Я буду за вами ходить [„ходить“ значит ‘ухаживать, беречь’. — И.Р.], говорит он ей» (подробнее см. в [Щурин 1981: 85–87]). Да, конечно, его «сердечная деятельность» очеловечивает многих — часто пустых, вздорных и жестоких, но, увы, как пишет Шарден, Мышкин —

«герой невесомый и бесплотный», «существо сверхъестественное и даже взвездное» [Chardin 1976: 80]. Ему пока не место на земле, и его человеколюбие никого спасти не может, да и он сам вдруг это осознает перед трупом Настасьи Филипповны. А поэтому «князь Христос» опять уходит в небытие, погружаясь в окончательное безумие, от которого ему уже больше не суждено излечиться. Но Достоевский — далеко не пессимист, ибо мы знаем, что «факел» красоты Христовой снова оказался в молодых, на этот раз уже крепких руках Алеши Карамазова, которому заповедано старцем Зосимой «идти к людям» и «ходить за ними, как за большими».

Остается сказать несколько слов о попытках «демифологизации» образа Мышкина. Так, например, ему приписывается «структурная неадекватность самому себе», ибо считается, что он проявляет своеволие, присваивая себе не принадлежащее ему право всепрощения: безоговорочно оправдывая «некающуюся Магдалину», он тем самым провоцирует ее же гибель (см. об этом в [Левина 1996]). Можно упомянуть и истолкование романа в свете не только христианского, но и языческого символизма, когда Мышкин превращается в «вестника смерти», принимающего «вольную жертву» Настасьи Филипповны, которая в таком случае и «есть Христос» [Журганов 2001]. Нам, впрочем, ближе традиционный взгляд на Мышкина — его придерживается также и Г. Г. Ермилова, — когда Мышкин представляется таким, каким его задумал автор, т.е. как в полной мере положительная личность, пусть и несколько ущербная, но по своим человеческим качествам вполне достойная своего евангельского прототипа.

Не менее трагична и история французского «собрата» Мышкина — юноши-«агнца», отданного на заклятие, но о нем разговор пойдет позже, после того как скажем несколько слов об его создателе — выдающемся французском писателе Франсуа Мориакке. Признанный мэтр, академик, глава католического направления во французской литературе, он, как мы уже отмечали, благоговел перед русским гением. Для него, прожившего почти весь XX век, Достоевский был современником и учителем прежде всего потому, что умел изобразить человеческую душу в громадном диапазоне между двумя полюсами — святости и нравственного падения, и потому, что типажам Достоевского — святыми неврастениками, раскаявшимися злодеями и возвышенными циниками — для него была сплошь населена его любимая и ненавистная провинция Бордоских Ланд [Наркирьер 1983: 70]. Духовным учителем его был также «Великий Паскаль, брат всех грешных и

убогих, чьи раны каждую минуту кровоточили», пишет Мориак в своей книге «Паскаль и его сестра Жаклин» (цит. по: [Андрусенко 1995: 7]). В общем следуя суровой и пессимистической доктрине янсенизма с ее верой в предопределение (праведникам — спастись, а грешникам — погибнуть), Паскаль тем не менее не лишил человека надежды. Он считал, что замысел Бога можно исправить, ибо в сердцах людей живет предрасположенность к благодати. Отсюда и основные элементы мориаковской идейной платформы: гнетущее и горделивое чувство «смиренного несогласия» с неотвратимостью предопределения, и вера в возможность спасения каждого человека, и страх потерять благодать, и сострадательное внимание к греху, и его понимание Христа как Бога добра, утешения и любви [Там же: 7–8].

Если Достоевский был русским православным, то Мориак был французским католиком, хотя его взгляды нередко колебались между классическим неотомизмом, янсенизмом и модернизмом, и оба они постоянно боролись с соблазном неверия в собственной душе (подробно об этом см. в [Евгеньева 1992]). Оба они искренне любили Христа, но, в отличие от своего русского учителя, Мориак видел высшую красоту и в Церкви, хотя, как известно, он и признавал за ней и пороки, и даже преступления: «Великое древо вселенской Церкви кажется нам прекрасным лишь потому, что оно действительно живое, и, несмотря на множество омертвевших ветвей, оно полно животворящих соков, кровь Христа продолжает питать его от корней до мельчайших веточек, до последнего листика... Пусть даже ураган снесет все храмы и монастыри, дворцы и статуи — ничто на самом деле не погибнет, потому что останется Агнец Божий» [Мориак 1991: 21]. Это фрагмент из вступления к его книге «Жизнь Иисуса», которая неслучайно носит то же название, что и ренановская, но в которой он, по словам З. Масленниковой, «безжалостно сдирает позолоту с зацелованного облика Христа... Иисус, как слащавый „чарующий учитель“, уступает место неистовому, резкому, неудобному в обращении Христу. Образ жестокий, трагичный, порой непереносимый» [Масленникова 1991: 9]. Тот же автор указывает, что его восприятие образа Христа было близко таковому о. Александра Меня, который с уважением отзывался о Мориаке как правдивом писателе и глубоко и истинно верующем человеке [Там же]. И действительно, надо признать, что книга изобилует жестокими деталями. Особенно впечатляет фрагмент из его описания страстей Господних: «Он (римлянин) появился перед народом, подталкивая перед собой какое-то чучело, наряженное в красные лохмотья. На голо-

ве у него была сооружена шапка из терновника, лицо представляло собой маску из плевков и крови с влипшими туда волосами... „Распни его!“ кричали те, кого он исцелил от проказы, избавил от бесов, вернул зрение. Многие из тех, кто веровали в него и, вопреки всему, сохраняли остатки веры, увидев это человеческое отребье, кричали: „А, пусть он будет стерт с лица земли!“ И мы верили вот в это! Какой позор!» [Мориак 1991: 214]. «Мориак не посвятил ни одной страницы пасхальной радости воскресения, — продолжает З. Масленникова, — у него мы не увидим „чуда просиявшей плоти“, для него Иисус — страдающий и непонятый Сын Божий, Спаситель, тщетно пытающийся скрыть под суровым обликом переполняющую его любовь, и которого распинают те, которым он пришел отдать себя без остатка» [Масленникова 1991: 11].

Итак, можно сказать, что Достоевский и Мориак увидели «глазами веры», пусть и каждый по-своему, через разные картины, лик Божественной красоты Спасителя, вера в воскресение и преображение которого у обоих не может быть поколеблена никакими проявлениями внешнего безобразия, будь то позор поругания или ужас телесного распада. Для Мориака красота Христа есть не только внутренняя красота грядущего преображения, но и Любовь, которой, как нам кажется, следует дополнить и завершить ряд понятий нравственно-эстетической триады, предложенной Н. Д. Аругтюновой: Истина, Добро, Красота и Любовь. Именно обретая любовь, его жуткие персонажи-ненавистники («черные ангелы») приобщаются к красоте и благодати.

Любя Христа, Мориак по-своему любил и тех, кто распинал его, — убогих разумом и грешных плотью, но раскаявшихся и страдающих, ибо сказано же в любимом псалме писателя: «Жертва Богу — дух сокрушенный». Сам же он пишет в той же книге об Иисусе: «Господь собирает себе сокровища среди отбросов мира сего» [Мориак 1991: 24]. Современники порой упрекали его: зачем он создал такую галерею персонажей-монстров и почему семья для него — «клубок змей»? (см. об этом, например, в [Моруа 1970]). Достаточно ведь вспомнить отравительницу Терезу, кстати, считающуюся женским вариантом Раскольников, адвоката Луи, этого «сына тьмы», ненавидящего своих близких, Жана де Мирбея, циника-искусителя, «почти беса», истязателя своего маленького приемыша, и многих, многих других. Сам писатель на эти упреки отвечает так: «Мне часто говорили: описывайте добродетельных персонажей. Но они никогда не удавались мне. Чем больше я старался, тем больше они сопротивлялись всякому виду духовного величия. Но, может быть, красота состоит в том,

чтобы заставить их поднять голову тогда, когда они достигли глубин своего падения и ничтожества... чтобы взять их за дрожащие руки, привлечь к себе и заставить испустить тот стон, который Паскаль хотел вырвать из уст несчастного и безбожного человека. И все это... потому что мы знаем, что, когда человеческое создание достигло худшего в себе, остается найти в нем то чистое пламя, которое изначально существует в нем, несмотря ни на что» [Mauriac 1972: 130–131].

Русские критики отмечают (например, [Злобина 1984]), что его романы — это одна история духовного возрождения, «восхождения», именно так переводится термин *remontée*. Хотелось бы добавить, что это французское слово таит в себе и особый образный смысл в дополнение к основному понятию: Мориак так представляет картину, которая стоит за этим отглагольным существительным: жизнь таких людей — грязная река, в которой они тонут, но, достигнув дна, начинают выплывать, подниматься на поверхность (*remonter*), чтобы увидеть свет, Бога и людей [Mauriac 1972: 131]. Получается, что *remontée* — это некое «всплывание», освобождение от грязи и донной тины. Так, Тереза жизнью, страданиями искупила свое преступление, на «сына тьмы» в самом конце жизни снизошли благодать и любовь, Мирбелю же помог восстановить разрушенную душу сошедший на землю спаситель — юный Ксавье Дартижелонг, герой романа с характерным заглавием «Агнец» (*L'Agneau*).

В жестоком мире ханжей, лицемеров, бессердечных индивидуалистов и не слишком неверующих священников он один несет слово Божие, в полном соответствии с излюбленной формулой своего создателя: «Веровать значит любить» [Наркирьер 1983: 27]. В этом романе, как и во многих, Мориак захвачен, заражен гением Достоевского. «Предтеча юного Ксавье — князь Мышкин: та же жажда идеальности и готовность жертвовать собой, то же излучение бескорыстного добра, обращенного к „чужим“ людям. И, конечно же, общая для Мышкина и Ксавье более отдаленная проекция — „единый безгрешный“ с его израненными ногами, и крестной ношей, с его готовностью погибнуть для других» [Лакшин 1983: 6].

Необходимо отметить, что Ксавье — единственный «христочентрический» персонаж среди мориаковских «монстров», ему красота Божественной любви и сострадания дана от рождения. С самого начала видно, что Ксавье — «идиот», юродивый. «С раннего детства отец и мать твердили ему: „Что ты все время лезешь в чужие дела? Пусть люди сами разбираются как хотят“» [Мориак 1983: 157]. Но Ксавье живет только для других, для чужих и дальних; так,

чету де Мирбель он встречает совершенно случайно на вокзале, в поезде. Пораженный печатью страдания на их лицах, особенно на лице женщины — супруги расходятся, — он бросает все и принимает предложение Жана де Мирбеля приехать к нему и попробовать спасти их брак и их души, при этом без всякого сожаления прощается с духовной карьерой, к которой, впрочем, он не испытывает большого влечения, ведь его святость как у Алеши Карамазова — в миру. Но у Мирбелей оказался тот, кого надо было спасать в первую очередь и в буквальном смысле слова, — это мальчик Ролан. Бездетная чета взяла на воспитание мальчика-сироту, но в скором времени возненавидела его и всячески тиранила. Надо было вырвать ребенка из этого дома, но ни в коем случае не возвращать его в нищенский приют, откуда он был взят «на пробу». Ксавье завещает Ролану сто пятьдесят тысяч франков — все, что он имеет, чтобы ребенок был помещен в приличное воспитательное заведение с достойными условиями, а сам добровольно уходит из жизни.

Отмечается, что «через весь роман проходит параллель между Ксавье и Иисусом Христом. Параллель эта как бы материализуется в эпизоде, когда Ксавье пытается ночью проникнуть в комнату на втором этаже, где заперли маленького Ролана. Босиком он несет на плечах тяжелую лестницу. И тут он понимает: „Крест — это не отвергнутая любовь и не навязчивая привязанность, унижение, неудача, а совершенно реальный кусок дерева, давящий со страшной силой на больное плечо, камень и земля, что сдирают с ног кожу“» [Наркирьер 1983: 212–213]. Но это, как представляется, только начало этой параллели, ибо, как мы увидим дальше, после воздвижения «креста» (лестница наконец внесена, и юноша оказался в комнате Ролана) начинается сцена поругания. Жан застигает Ксавье в комнате спящего мальчика и, озлобленный его вмешательством, предъявляет ему гнусные обвинения. Ксавье их молча выслушивает, терпит, как плевки и побои, и эта сцена поразительно напоминает картину Страстей Господних, нарисованную воображением писателя. И вполне понятно, что именно Жан де Мирбель — грязный циник и «почти бес» — выступает в роли (нравственного) истязателя, а потом и фактического, хотя и невольного убийцы: Ксавье, который все-таки вырвал из его рук ребенка и отвез его в надежное место, на обратном пути налетает в темноте на капот его автомобиля.

Что же произошло? — спрашивает себя его невольный убийца. Фары были зажжены, и не заметить машину юноша не мог; значит, самоубийство? Нет, отвечает себе прозревший Жан, «это

жертва, ведь святые не кончают самоубийством, они просто уходят туда, откуда пришли, выполнив свою миссию. Оттого мы его оплакиваем, Мишель [обращаясь к жене. — *И.Р.*]. Он там, куда стремился». Итак, заклание «агнца» совершилось, невинная жертва была принята, любовь оказалась спасена, а грешные души и сердца — выкуплены у зла: циник Жан обрел Бога. И если говорить об отличии, существующем между двумя «хриstopодобными» персонажами — Ксавье и Мышкиным, то оно, по-видимому, состоит в том, что жертва «простого» и «конкретного» Ксавье была принята Небесами и принесла конкретные же результаты, в то же время плоды пребывания на земле «метафизического» Мышкина следует оценивать по какой-то иной шкале ценностей. Можно также сказать, что, в отличие от Мышкина, Ксавье пришел в мир именно в «свое время» и в «свое» же время ушел, выполнив свое земное предназначение. Писателя спрашивают: зачем такой трагичный финал и неужели нет другого пути спасти ближнего? Видимо, нет, потому что Мориак говорит, что победить проповедью нельзя, разве что самопожертвованием. Умрешь — воскреснешь в других, утверждает французский писатель, явно имея в виду евангельскую притчу о зерне, которому надо погибнуть, чтобы прорасти; аллюзия тем более знаменательная, что именно эти слова служат эпиграфом к роману Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 1997 — *Алексеев А.А.* Юродство // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997.
- Андрусенко 1995 — *Андрусенко А.В.* Творчество Фр. Мориака и французская католическая литература XIX–XX вв.: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. М., 1995.
- Арутюнова 2002 — *Арутюнова Н.Д.* Мужчины и женщины: конкурс красоты // Wiener slawistischer Almanach. 2002. Sbd. 55
- Достоевский — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990.
- Евгеньева 1992 — *Евгеньева О.Б.* Фр. Мориак: этика, эстетика, политика (на материалах публицистики): Автореф. ... дис. канд. филол. наук. СПб., 1992.
- Ермилова 1993 — *Ермилова Г.Г.* Тайна князя Мышкина: о романе Достоевского «Идиот». Иваново, 1993.
- Громова 2000 — *Громова Н.А.* Достоевский. Воспоминания. Письма. М., 2000.
- Курганов 2001 — *Курганов Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Опыт прочтения. СПб., 2001.

- Злобина 1984 — *Злобина Е.* [Рец. на кн.:] Фр. Мориак. «Агнец» // Литературное обозрение. 1984. № 5.
- Лакшин 1983 — *Лакшин Вл.* Испытание чужими // *Мориак Фр.* Агнец. М., 1983.
- Левина 1996 — *Левина Л.* Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский в конце XX века. М., 1996.
- Масленникова 1991 — *Масленникова З.* Предисловие к русскому изданию «Жизнь Иисуса» // *Мориак Фр.* «Жизнь Иисуса». М., 1991.
- Мориак 1983 — *Мориак Фр.* Агнец. М., 1983.
- Мориак 1991 — *Мориак Фр.* Жизнь Иисуса. М., 1991.
- Моруа 1970 — *Моруа А.* Мориак // Литературные портреты. М., 1970.
- Наркирьер 1983 — *Наркирьер Ф. С.* Франсуа Мориак. М., 1983.
- Ройзенблюм 1977 — *Ройзенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского. Эстетика, теория и творчество // Литературное наследие: Неизданный Достоевский. М., 1977. Т. 83.
- Ройзенблюм 1991 — *Ройзенблюм Л. М.* «Красота спасет мир». О «символе веры» Достоевского // Вопросы литературы. 1991. Ноябрь-декабрь.
- Слизина 1985 — *Слизина И. А.* Творческая концепция «положительно прекрасного человека». Роман Достоевского «Идиот»: Дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1985.
- Чирков 1967 — *Чирков Н. М.* О Стиле Достоевского. М., 1967.
- Щурин 1981 — *Щурин И. И.* Эстетический идеал Достоевского. Проблемы положительно прекрасного: Автореф. ... дис. канд. филол. наук. Томск, 1981.
- Chardin 1976 — *Chardin Ch.* Un roman du clair-obscur: «L'idiote» de Dostoievsky. Paris, 1976.
- Mauriac 1972 — *Mauriac Fr.* Le romancier et ses personnages. Paris, 1972.
- Troyat 1975 — *Troyat H.* Dostoievski. Paris, 1975.

Н. И. СУКАЛЕНКО

СОПОСТАВЛЕНИЕ ПОРТРЕТОВ ЧЕЛОВЕКА В ТРЕХ КУЛЬТУРНЫХ АРЕАЛАХ: СЛАВЯНСКОМ, БЛИЖНЕВОСТОЧНОМ И ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ

В настоящее время переживает ренессанс изучение языковых картин мира различных типов сознания — обыденного, художественного, научного.

При этом в последние годы своей жизни даже такой виднейший представитель точных наук, как Б. В. Раушенбах, стал отдавать предпочтение внелогическому знанию. Он мотивировал это тем, что внелогическое знание старше логического; его невозможно постичь, основываясь на рациональной логике, механизмов его действия мы не имеем. И все-таки именно с этим знанием связан феномен человека: с его помощью формируется целостная картина мира, хотя она и приобретает помимо науки. На наш взгляд, эта картина формируется на бессознательном уровне, образуя прихотливую мозаику ощущений, впечатлений, представлений, оценок.

Специфика национальных картин мира в первую очередь базируется на своеобразии эмпирической и символической вселенной различных народов. Если к первой относятся природные и климатические условия, типичные виды хозяйственной деятельности, то диапазон второй составляют фольклор, мифология, художественная литература, искусство, культурные автоматизмы, а также объекты материальной культуры, фактически превратившиеся в национальные или даже ареальные культурные символы.

Главным методом изучения всех видов сознания чаще всего выступает метод сравнения, поиск образца, эталона. Эталонность, ориентация субъекта на определенные стереотипы — это общий структурный принцип, объединяющий процессы восприятия, познания и языковую картину мира [Лакофф 1981: 368].

Сравнение, безусловно, наиболее зримо, вещественно и доказательно обнаруживает свой диктат при столкновении культур, выводя на рациональный уровень осмысления ту национальную специфику, которая вне сопоставления, изнутри культуры, бессознательно воспринималась ее носителями как двойник мира [Посто-

валова 1988: 46]. «Культура как таковая, — отмечает В. Н. Топоров, — всегда апеллирует к сравнению, сопоставлению... Сравнение того и этого, своего и чужого составляет одну из работ культуры» [Топоров 1989: 8].

В метафоре, как в скрытом сравнении, также в самое последнее время стали видеть ключ к пониманию национально-специфического и одновременно универсального образа мира (см. коллективную монографию «Категория количества в современных европейских языках» под редакцией В. В. Акуленко) [Категория количества... 1980], работы Ю. Д. Апресяна, Н. Д. Арутюновой, А. Вежбицкой, В. Г. Гака, Г. Д. Гачева, Ю. С. Степанова, В. Е. Телия, Т. З. Черданцевой и др.

Ключевые метафоры в последние десятилетия оказались в центре внимания специалистов по психологии, логике, философии.

Среди метафор и сравнений, безусловно, существенными оказываются те, которые создают портрет человека, в первую очередь — его внешний вид, так как они наиболее непосредственно связаны с чувственной деятельностью человека, невидимым внутренним миром, представленным через мир видимый, внешний.

Материалом данной статьи в основном послужили поэтические портретные метафоры Ближнего и Дальнего Востока, а также русские и украинские фольклорно-поэтические метафоры и устойчивые сравнения. Такой выбор материала обусловлен различными поэтическими картинами мира этих регионов. Мир Ближнего Востока как будто написан густыми масляными красками, его отличает щедрая декоративность с бьющей через край чувственностью, с повышенным вниманием к человеческой плоти, к каждой черточке лица. Он пропитан насквозь пряными запахами жасмина, нарциссов, мускуса, ослепляет сверканием золота, бриллиантов, рубинов, топазов. Ему противостоит акварельно-нежный и зашифрованно сдержанный мир Дальнего Востока, в котором поэзия природы настолько тесно слита с поэтическим обликом человека, что без специальных комментариев переводчиков и составителей сборников ее символика вовсе непонятна иноязычному рядовому читателю.

Между этими двумя полюсами пролег славянский ареал. С одной стороны, его мир, как и дальневосточный, целомудрен, скромен и неярок. Но, с другой стороны, в отличие от последнего, в нем нет принципиальной установки на неоднозначность, недоговоренность и недосказанность, однако в народно-поэтическом творчестве преобладает явный параллелизм. Цветы, деревья, травы — не столько живые краски для портрета, как в ближневосточном ареале,

сколько отражение традиционной образности, предрассудков, суеверий. Многие из них в настоящее время еще сохраняют отголоски языческих представлений, правда, с утверждением христианства определенные признаки растений, как реальные, так и приписанные им символической вселенной, нередко закреплялись специальным ритуалом освящения в церкви [Українська минувщина: 227–230].

Специфика ближневосточного портрета заключается в исключительно подробной его детализации по сравнению с двумя другими указанными ареалами. Объектом восхищения являются не только традиционные для европейской культуры глаза, брови, нос, но и пушок над губами милой, веки и зрачки глаз: «Пушок над губами прекрасен, ведь это же так соразмерно, когда в изумрудное платье алость губ облачает бутон» (Агахи), «Губ рубиновую краску сок граната не затмит, а пушок над верхней губкой, столь пленительный на вид, ароматом базилика и чарует, и томит» (Агахи); «Я увидел девушку с томными веками» («Книга тысячи и одной ночи»); «Два века на ее лице нас красотой покоряли, иль две миндалины в саду между зелеными листками» (Ахмад Лесави); «Миндаль собой пожертвовал навек во имя красоты любимых век» (Иосиф Хисроу). Зрачки у многих арабских поэтов постоянно сравниваются с алмазами и жемчугом.

Восточная поэзия с ее повышенной чувственностью, естественно, не могла оставить без внимания красоты женской груди, традиционно сравнивая ее с гранатами, виноградной кистью и т. д.: «Я увидел девушку... с грудями, как два граната» («Книга тысячи и одной ночи»); «Грудь твою похожи на виноградные кисти» («Песнь Песней»).

В некотором роде шокирующим для представлений европейской культуры объектом восхваления является слюна (ср. такое малопоэтичное для русского уха сравнение, как *плюнуть некуда*) с ее целебными свойствами и исключительно приятным запахом: «...слюна его излечивает больного» («Книга тысячи и одной ночи»); «Как сказал о нем поэт: слюна его — вино, а дыхание — что мускус» (Там же); «Если плюнет она, вспомнишь духи „Дан-Гама“» (Буба Малум Джарида).

Как известно, представление о флоре (и в первую очередь цветочной) принадлежат к общечеловеческому эстетическому фонду источников сравнения для описания внешности человека. Однако основания для сравнений в восточной поэзии нам далеко не всегда ясны. Так, погружаясь в любимый Востоком мир розы, тюльпана, нарцисса, жасмина и т. д., европейское сознание нередко

безуспешно пытается определить, какие именно свойства указанных объектов составляют центр притяжения в каждом конкретном случае — цвет, форма, запах или все вместе взятое: «Увидел губы — сахарный тростник себе представил» (Агахи); «Камфора — улыбка» («Книга тысячи и одной ночи»); «И уста ее были нежны и подобны ромашке» (Там же).

Указание на эталонный цвет растительной реалии — один из главных способов описания глаз в европейской поэзии: васильковые, фиалковые, оливковые, ореховые, сиреневые и т. д. Ср. также неотъемлемость от цвета излюбленных реалий — символов в европейском фольклоре: *калина красная, береза белая, дуб зеленый*. Поэтому возможное в ближневосточной поэзии изменение цвета реалии на диаметрально противоположный при создании человеческого портрета мгновенно замечается европейцем как нечто противоречащее его эстетическим представлениям: «Только раз в году нарциссы украшают грудь земли, а твоих очей нарциссы расцветают круглый год. Эти черные нарциссы чуть проснулись — вновь цветут» (Абубдулла Абумхасан Рудаки).

Орнаментальность, декоративность ближневосточной поэзии может проявляться в нанизывании сравнений, относящихся к одному и тому же объекту: «Щеки ее — как роза и василек, шиповник и мирта» («Книга тысячи и одной ночи»). Основание для сравнения тем самым еще более затушевывается — скорее всего, речь идет об общей оценке реалий.

Иерархия природы и человека при портретировании внешности — существенный момент национально-культурной картины мира. В поэзии Ближнего Востока она такова, что луноликая любимая, как правило, оценивается выше луны и солнца: «Я луной тебя назвал бы — слух она не услаждает» (Амир Хосров Дехлеви); «Ты, нежная, светлей луны» (Хафиз); «Едва ты откроешь лицо, потускнеет луна» (Он же); «Твои рубины так сияют, что солнце к ним возревновало» (Хакани). Пальма, самшит, кипарис, тюльпан и другие эталонные реалии или смущаются, ревнуют, никнут, чахнут, не выдерживая сравнения с любимой, или жертвуют собой во имя ее красоты: «В огонь зеленый кипарис! Любимая стройней была» (Навои); «От ревности к тебе грудь раздирает роза, изранена стоит ревнивая она. И голый кипарис дрожит под ветром ныне, печален оттого, что зрит, как ты стройна» (Агахи); «Алей твоих щек — на лужайке тюльпана не видел» (Хакани); «Увидев твой точеный стан, самшит в смущенье сам не свой» (Агахи); «Миндаль собой пожертвовал навек во имя красоты любимых век» (Иосиф Хисроу).

Исторически значимые вехи культурного наследия запечатлеваются в базисных метафорах и устойчивых сравнениях. Последние, несомненно, входят в ключевые слова культуры, характерной чертой которых является «историческая стойкость и внутренняя защищенность от влияния времени» [Постовалова 1994: 207].

Таковыми органичными архитектурными элементами, широко отраженными в поэтической картине мира, для Ближнего Востока являются башни, колонны, столбы. Классическую арабскую мечеть называют колонной, так как двор, окруженный аркадой на колоннах или столбах, составлял основной элемент ее композиции. Столбы, сложенные из хорошо отесанных каменных плит, выглядели необычайно гармонично по своим пропорциям. На знаменитых дамасских мозаиках изображены среди больших деревьев причудливые здания с колоннадами и башнями. Эта национально-культурная специфика настолько прочно вошла в кровь и плоть восточного поэтического сознания, что с башнями и мраморными столбами стали сравнивать не только стройные, красивые ноги, руки, шею, но даже нос и сосцы: «Ноги его — два столба из белого мрамора» («Книга тысячи и одной ночи»); «Голени его — мраморные столбы, поставленные на золотых подножьях» («Песнь Песней»); «Шея твоя — как столб из слоновой кости» (Там же); «Я — стена, и сосцы у меня, как башни» (Там же).

Существенную часть эталонного эстетического фонда для описания человеческой внешности на Ближнем Востоке составляет оружие. Если сравнение бровей и ресниц со стрелами широко встречается и в европейской поэзии, то ближневосточная не только раздвигает эталонные рамки, но и расширяет сферу объектов сравнения и диапазон его источников, вовлекаемых в эту орбиту. Со стрелами, саблями, мечами, луками, копьями сравниваются не только брови и ресницы, но также и стройные члены возлюбленного, локоны красавицы и даже нос: «Кто смуглого мне верней, чьи члены высокие, стройные — амхарские копья» («Книга тысячи и одной ночи»); «Локоны — луки на сердце нацелив, села» (Агахи); «Нос — как меч дамасской стали» (Утенди). Кстати сказать, нос на Ближнем Востоке, нередко сравниваемый с башней или мечом дамасской стали, опозитизирован и воспет гораздо в большей степени, чем в европейском ареале.

Специфику ближневосточного портрета также составляет сравнение черт лица с буквами алфавита: «...и бровь твоя, как *нуны*, очерчена, зрачок твой — *сад*, написанный любящими («Книга тысячи и одной ночи»); «...был стройностью стан их похож на *алиф*, а ныне он в *нун* превратился давно» (Агахи).

Особое пристрастие Востока к золоту и драгоценным камням породило специфическую модель описания человеческой внешности — части тела в ней представлены в виде дорогостоящего ювелирного изделия, украшения: «Руки его — золотые круляки, усаженные топазами, живот его — как изваяние из слоновой кости, обложенное сапфирами» («Песнь Песней»); «Округление бедер твоих, как ожерелье, дело рук искусного художника» (Там же); «Ноги ее — золотое шитье» (Буба Малум Джарида).

Качественно иную парадигму отношений человека и природы представляет собой поэтический мир Дальнего Востока. Поэзия гор и вод, светлых источников — это, конечно, поэзия не только о природе, но и о человеке. Человеческие чувства как бы зашифрованы в природной символической системе, их изображение совершенно невозможно вне ее меток. Если в поэзии Ближнего Востока в соответствии с климатом царят вечная весна и знойное лето, то классическая китайская и японская поэзия немыслима вне тончайших нюансов сезонных изменений погоды.

Классические поэтические жанры танка и хайку традиционно объединяются в циклы «Времена года». Каждое время года имеет свой собственный «сезонный» набор поэтических образов: весенняя *сакура*, *татибана* (японские померанцы), *пенье кукушки* — постоянные образы лета, *кленовая парча*, цветы *хаги*, *дикие гуси* — осенние символы, *огонь*, *раскаленные угли жаровни*, *крики чаек* — приметы зимы.

Среди традиционных символов времен года встречаются также парные образы, реалии которых в объективной действительности, как правило, сопровождают друг друга. К таким парным образам относятся символы *сливы* и *снега*, *кукушки* и цветов *уноханы*: когда цветет слива, чаще всего срывается снег, когда поет кукушка, начинают распускаться белые летние цветы *унохана* (см. коммент. А. Е. Глускиной в кн.: [Манъесю 1987: 374]).

Человеческие образы настолько прочно срослись с сезонными видоизменениями реалий, что для их расшифровки неподготовленному европейцу необходим специальный комментарий: ср. *весенний ветер* — ветер, навевающий любовные грезы (см. коммент. Л. Эйдлина в кн.: [Поэзия эпохи Тан 1987: 445]); *осенние волны* — образ женских глаз, чистых, как осенняя вода в реке (см. коммент. Д. Воскресенского в кн.: [Ли Юй 1985: 340]). Обязателен комментарий даже для понимания таких традиционных, канонических намеков на любовное свидание, как приглашение вместе полюбоваться луной, весенней *сакурой*, осенней алой парчой клена и т. д.

Самые нежные любовные чувства выражаются не прямо, а через воображаемые прикосновения к священным реалиям: «О, если б яшмой драгоценной ты была! Я на руки б тогда надел тебя» (Кавабэ); «Когда бы ты стал яшмой, дорогой, я, на руки ее надев, не знала б муки» (Отомо Саканоэ). Яшма, из которой делали кольца, — одна из трех священных реликвий Японии (кроме яшмы, к ним относились меч — символ мужества возлюбленного и зеркало — постоянный атрибут женского очарования).

При принципиальной поэтической установке на благородную сдержанность чувств, их недоговоренность и недосказанность вполне объяснимо в дальневосточной поэзии отсутствие портрета как такового. Лишь изредка встречаются метафорические обозначения отдельных деталей портрета: «Как цветы, на пиру щечки милой порозовели — цветущий персик» (Масаака Сики); «О, как прохладна обнаженной кожи твоей белая яшма» (Квада Дзюон). Не так часты и вкрапления в японские народные песни излюбленных эталонных реалий, с помощью которых передаются целостные общие впечатления от встречи с прелестной девушкой, запечатлевается неповторимость момента: «Как тень прозрачная в рассветный час, таким же тонким стало все из-за той, что яшмой засверкала лишь издали» (Сюдзи). Мгновенной вспышкой может сверкнуть метафорически обозначенное впечатление от наряда женщины: «не алый георгин — в одежде алой женщина... проходит по платформе» (Он же).

Стремление передать целостное ощущение неповторимости момента в тесном единении с постоянным круговоротом времен года от цветения до увядания лежит в основе синтоистской религии, и в трансцендентном начале дальневосточного ощущения в целом с выходом за границы собственного «я», — в противоположность ближневосточному и европейскому эгоцентризму.

В славянском ареале, в частности в русском и украинском стереотипном описании внешности, определяющую роль играет цвет, причем более активны номинативные обозначения через указания на цветовой спектр, чем на эталонные реалии. Так, черные брови, белое лицо, грудь, плечи, алый румянец — обязательные портретные атрибуты как русской красной девицы, так и доброго молодца. Чернота бровей может также подчеркиваться употреблением главной эталонной реалии: «брови черны, как у черна соболя». Портретные различия мужской и женской красоты незначительны. Оба собирательных образа непременно ясноглазы, у обоих очи ясны, как у ясна сокола. У него «кудри, словно золото, по плечам рассыпаются», она также чаще всего с золотыми кудрями или с золотой (русой) косой.

В динамическом портрете делается акцент на женственности ее походки: она *павушкой, лебедушкой плывет*. Подобный национальный стереотип красоты чрезвычайно устойчив, поэтому он почти полностью совпадает в мужском и женском варианте в русских народных сказках и песнях.

Еще в меньшей степени детализирован украинский национальный портрет. Главные его компоненты — черные брови и карие глаза, причем цвет бровей, пожалуй, более важен, чем цвет глаз: постоянные эпитеты *чорнобровий, чорнобрива*, а также существительное *чорнобривка* в украинских народных песнях, в творчестве глубоко национального поэта Т. Г. Шевченко нередко употребляются для символического обозначения возлюбленного и возлюбленной.

Травы, цветы, ягоды в украинском национальном сознании не столько непосредственно используются в создании портрета, сколько являются хранителями вековых традиций. Они активно участвуют в разнообразных ритуалах, сопровождая человека от колыбели до смерти: ни одна свадьба на Украине не обходилась без барвинка и калины, которыми украшали каравай и венок невесты; ягодами калины, васильками и колосками ржи наряжали свадебное деревце; веточками вербы, освященными в церкви в Вербную неделю, перед Пасхой, ударяли членов семьи, чаще всего детей, желая им здоровья и богатства; на умерших девушек надевали венок из васильков, освященных в церкви.

Символические действия с растениями обозначают важнейшие вехи в жизни человека, намекают на дальнейшее развитие событий в его судьбе: увядшая, рассыпанная и растоптанная рута ассоциируется с утратой девственности; срубленные тополь или калина — с помолвкой и замужеством девушки.

Природа не ревнует, не злится, не сникает перед красотой влюбленных, как в поэзии Ближнего Востока, а скорее создает ту неповторимо национальную лирическую атмосферу, на фоне которой зарождается чувство. Так, *зелений гай, соловейко* — неперемные участники любовного свидания. Кстати сказать, прямых образных сравнений, не относящихся к параллелизму, типа *гарна дівка, як маківка; гарна, як мак городній*, среди эталонных средств описания человеческой внешности в украинской поэзии не так много. Их гораздо больше в бытовом сознании, причем преобладают характеристики отрицательного плана, связанные как с изображением внешнего вида людей, так и с оценкой их внутренних качеств.

Интересно, что логика языковой картины мира бытового сознания, в частности его оценочной сферы, базируется на тех же

самых принципах, что и художественно-эстетический аспект познания действительности. Так, анализируя устойчивые народные сравнения (см. [Юрченко, Івченко 1993]), которые употребляются при бытовом общении, можно заметить в них наличие некоторого игрового элемента, прихотливо соединяющего «правду» и «неправду» при изображении объективной действительности. В этой картине мира растения, животные, предметы наделяются такими качествами, которые не могут им принадлежать в соответствии с устройством объективного мира. Ср.: *дурний як фасоля; безтурботний, як травиночка; розмірковує як доросле порося; цікавий як попове порося*. Народ, как будто бы играя своим воображением, наряжает и украшает птиц, животных, чтоб негативно оценить внешность людей, нелепость их наряда: *гарно як свині в намисті; виступає як чапля в пантофлях; вирядилася як свиня в наритники; хороше як свині в коралях*. «Неправда» метафор и устойчивых сравнений как бы обладает способностью к увеличению ее степени с помощью специальных усилителей: *дурний як сто пудів диму; дурний як сто свиней; дурний як миколаївський чобіт; дурний як пень осиновий*. Парадокс заключается в том, что в соответствии с логикой объективной действительности *дым, сапог, пень* и т. д. не могут быть ни умными, ни дурными, тем не менее усилители воздействуют на эмоциональную сферу человеческого сознания.

В этом отношении очень справедливо замечание О. А. Корнилова о том, что национальное мировоззрение, национальное мироощущение отчетливо проглядывает в устойчивых метафорах и сравнениях, пословицах и поговорках. Так, русский человек, используя меткое слово, стремится поразить слушателя этакой забористостью, иронией (ср. приведенные автором примеры: *баба с возу — кобыле легче; ни кожи, ни рожи; дуракам закон не писан* и т. д.). В китайском же коллективном сознании на первый план выступает неспешность и обстоятельность выражений: ср. русск. *раз, два и обчелся* и кит. *так же редки, как звезды на утреннем небосклоне*, русск. *цацкаться с кем-либо* — кит. *теплый ветер и мелкий дождь* (см. [Корнилов 1999: 265]). Добавим, что русское образное сознание обытовленное. К нему приближается и украинское, оно такое же лаконичное, только юмор более мягкий: ср. *цікавий як попове порося; рідзумний як Беркові штани*. В роли собирательного автора китайской народной мудрости так и видишь странствующего философа, поэта, созерцающего жизнь природы во всем ее круговороте.

Таким образом, эмпирически наблюдаемая «правда» предметов объективного мира (ср. *сладкий как сахар, горький как по-*

льнь и т. д.) и приписанная им человеческим сознанием «неправда» в языковой картине мира органически переплетаются. Более того, носители языка, в значительной степени используя его подсознательно, даже не замечают «неправды», интуитивно как бы отождествляя ее с «правдой».

Необходимо особо подчеркнуть чрезвычайно жесткий и консервативный характер подсознания, к уровню которого принадлежит формирование языковой картины мира, и в частности — базисных метафор и устойчивых сравнений. Подобная императивность подсознания в указанном объекте подтверждается нейрофизиологическими исследованиями. Так, специалисты отмечают полную зависимость интерпретации доступной для глаз информации не только непосредственно от зрительного восприятия, но и от использования мозгом прошлого опыта (собственного опыта человека или опыта его далеких предков, запечатленных в генах). Существенную часть прошлого опыта мозга составляет запись реакций организма на окружающую среду (см. [Симонов 1992: 7]).

Не исключено, что полное погружение членов данного коллектива в глобальный, всеохватывающий эфир собственной культуры и жесткое, императивное неприятие качественно иной культуры основывается не только на указанной нейрофизиологической особенности человека, но и на безусловных рефлексах.

Резкое неприятие чужой культуры может вызывать примитивный «утробный смех», по выражению психолога П. В. Симонова, порожденный верой в незыблемость прочно установленных норм, в сопоставлении с которыми все новое и непривычное кажется достойным осмеяния [Там же: 11]).

Примеры такого «утробного смеха» приводит японистка Лидия Громковская в книге «Сто первый взгляд на Японию». Вспоминая свои студенческие годы, она пишет о том, в какое безудержное веселье их всегда приводило придуманное преподавателем-японцем название кружка любителей японской поэзии «Невские водоросли», немедленно переделанное участниками в «Невских недорослей». Не вызвал отклика в их душах и тонкий поэтический для японца символ — цветок редьки, скромный, первым возвещающий приход весны [Громковская 1991: 241].

Особо следует отметить всеобъемлющую полноту погружения представителей определенной культуры в собственные стереотипы, за пределами которых не остается даже сознание специалистов по другой культуре.

Например, О. А. Корнилов, автор работы «Языковые картины мира как производные национальных менталитетов», воспомина-

ет, что он всякий раз вздрагивал, когда китайские студенты в его присутствии по-русски называли друг друга *собака*, вкладывая в указанную оценку коннотативное значение китайского языка «подхалим» [Жорнилов 1999: 84]. Следовательно, иррационально не только вживание в собственную картину мира, но и восприятие другой культуры, в особенности разительно отличающейся от своей. В идеале рационален только анализ специалиста, коррективы которого могут помочь «сознательному управлению бессознательными процессами» [Иванов 1964: 33]. При этом следует иметь в виду, что неприятие отдельных элементов языковой картины мира может возникнуть даже при столкновении близкородственных культур. Например, при полном совпадении ассортимента метафорических ласкательных обращений к ребенку в польском и русском языках (ср. русск. *птичка, котик, золотко, солнышко* и польск. *ptaszku, kotku, złotko, słońeczko*, см. [Wierzbicka 1991: 122]); примитивный «утробный смех» у русских студентов вызывает такое обращение как *žabko* (букв. лягушечка). Подобную реакцию у русских и украинских студентов вызывает чешская *žabko* как комплимент милой девушке.

Но как бы сильно ни различались культуры, между ними существует и фундаментальное сходство, возникающее благодаря действию глубинных универсальных факторов. В первую очередь к ним относятся глобальная общность картины мира и антропоцентризм (общность восприятия, ассоциативного мышления и т. д.).

Принципиальная общность картины мира приводит к использованию типологически сходной эстетической кладовой, куда входят цветы, деревья, драгоценные камни, животные, прототипические пейзажи и т. д. При сходстве перечисленных элементов возможна общность метафорических оценок даже в далеких культурах. Например, *соболиные брови* — эталон красоты не только у русских, но и у якутов. Широкая степь любима не только в русской и украинской фольклорно-поэтической традиции, но и в киргизской.

Целостность общечеловеческой языковой картины мира возникает и за счет стремления даже абстрактных существительных к образным меткам. Так, *дружба греет, страсть испепеляет, совесть грызет* (ср. *угрызения совести*). Конечно, восприятие конкретных предметов объективного мира субъективно как в пределах коллективной языковой картины мира, так и в пределах сознания отдельных индивидуумов. И все-таки единый ассоциативный механизм нередко обеспечивает понимание даже в случае словарного расхождения образов. Так, О. А. Жорнилов отмечает, что исп. *puerco* (свинья) в переносном смысле переводится на рус-

ский язык как *жадный человек*, исп. *pollo* (цыпленок) — *юнец, молокосос, щенок* [Корнилов 1999: 239]. Но в определенных контекстах в русском языке вполне возможны употребления в подобных коннотативных значениях: *Не ешь жадно, как свинья! Что ты понимаешь? Ты еще желторотый цыпленок.*

По всей вероятности, символическое выражение супружеской верности через верность пары животных, птиц, рыб, насекомых — общечеловеческий теоретический конструкт сознания. Но если в русской языковой картине мира такими символами предстают сокол с соколинушкой, соболь с соболинушкой, селезень с утицей, лебедь с лебедушкой, то в китайской поэтической традиции — две уточки-мандаринки, две рыбы-камбалы, две бабочки.

Высокая эстетическая ценность определенного образа в системе одной культуры и полная его внеэстетичность в другой может быть объяснена фундаментальными различиями в религии, философии, эстетике, обыденном сознании (см. место цветка редьки в системе координат японской и русской культур).

Существенное различие языковых картин мира обнаруживается как на уровне активных источников сравнения и оснований для их сравнения, так и того специфического угла зрения, под которым преломляются излюбленные образы (см. наблюдения над поэтизацией носа).

Слюна с исключительно приятным запахом как принадлежность образа ближневосточной красавицы, «Невские водоросли» как поэтическое название для кружка любителей японской поэзии одинаково чужды европейцам, так как остаются за рамками привычных излюбленных источников сравнения.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть, что любая языковая картина мира одновременно универсальна и национально-специфична. Однако для сознания ее носителей она представляется не как интерпретация объективной действительности, а как двойник мира. Поэтому осознать национальную специфику, т. е. перевести интуитивный, автоматический процесс на уровень рационального осознания возможно только при сопоставлении данной культуры с другими культурными ареалами.

ЛИТЕРАТУРА

- Громковская 1991 — *Громковская Л.* Сто первый взгляд на Японию. М., 1991.
Иванов 1964 — *Иванов Вяч. Вс.* Язык в сопоставлении с другими средствами передачи информации // Доклады на конференции по обработке информации. М., 1964.

- Категория количества... 1990 — Категория количества в современных европейских языках / Под ред. В. В. Акуленко. Киев, 1990.
- Корнилов 1999 — *Корнилов О.А.* Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 1999.
- Лакофф 1981 — *Лакофф Дж.* Лингвистические гештальты // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1981. Вып. 10.
- Ли Юй 1985 — *Ли Юй.* Двенадцать башен / Пер. с кит. и коммент. Д. Воскресенского. М., 1985.
- Манъесю 1987 — *Манъесю.* Избранное / Пер. с яп. и коммент. А. Е. Глушкиной. М., 1987.
- Постовалова 1988 — *Постовалова В.И.* Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988.
- Постовалова 1994 — *Постовалова В.И.* Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А. Ф. Лосевым (Фрагмент типологии миропониманий) // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.
- Поэзия эпохи Тан 1987 — Поэзия эпохи Тан VII–X вв. / Пер. с кит. и коммент. Л. З. Эйдлина. М., 1987.
- Симонов 1992 — *Симонов П. В.* Мозг и творчество // ВФ. 1992. № 11.
- Топоров 1989 — *Топоров В.Н.* Пространство культуры и встречи в нем // Восток — Запад. Исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып. 4.
- Українська минувщина 1994 — Українська минувщина. Ілюстрований етнографічний довідник. Київ, 1994.
- Юрченко, Івченко 1993 — *Юрченко О.С., Івченко А.О.* Словник стійких народних порівнянь. Харків, 1993.
- Wierzbicka 1991 — *Wierzbicka A.* Cross-Cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction, Mouton de Gruyter. Berlin, 1991.

Е. В. УРЫСОН

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА ТЕЛА ЧЕЛОВЕКА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ*

0. Предлагаемая работа посвящена словам с весьма специализированной семантикой. Они выражают эстетическую оценку, причем в их значение входит указание и на объект оценки — это тело человека. Иными словами, мы не рассматриваем слова *прекрасный, красивый, безобразный* и т. п., так как они обладают гораздо более широким значением и могут характеризовать самые разные предметы. Объект данного исследования — лексемы¹ *стройный 1.1, изящный 1, статный*, а также некоторые другие слова, характеризующие человеческое тело, например *полный 2, худой 1, долговязый, малорослый* и т. п.². Цель исследования — выявить, как русский язык описывает и оценивает тело человека.

Основные параметры человеческого тела — это объем и размер по вертикали, т. е. рост. Характерно, что в русском языке фактически отсутствуют лексические единицы, указывающие на обычное, нормальное значение данных параметров. Правда, есть одна лексическая единица, описывающая обычный, нормальный рост, — это словосочетание *среднего роста*. Но нет аналогичной единицы, указывающей на обычный, средний объем тела. В принципе, на роль такой единицы могло бы претендовать сочетание *средней упитанности*, но оно стилистически отмечено — это медицинский или ветеринарный термин. Практически все лексические единицы, характеризующие человека по росту и объему тела, указывают

*В основу предлагаемой работы легли словарные статьи, написанные автором для [НОСС] и обсуждавшиеся на рабочем семинаре по синонимическому словарю в секторе теоретической семантики Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Автор благодарит всех участников семинара за ценные критические замечания. Особую благодарность автор приносит руководителю семинара и всего проекта НОСС Ю. Д. Апресяну.

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 02-04-00306а), гранта Президента РФ на поддержку научных школ (№ НШ-1576.2003.6) и программы фундаментальных исследований РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом социокультурном контексте» (раздел 4.15).

¹ В соответствии с терминологической традицией Московской семантической школы, мы называем лексемой слово в одном его конкретном значении (которое может быть и единственным).

² Некоторые из этих лексем могут характеризовать не только человека, но и животное, ср. *худые кошки, малорослая лошадка*. Для наших целей это несущественно.

на отклонение от некоторого обычного, среднего роста и некоторого обычного, среднего объема. Начнем с последнего параметра.

1. Объем тела. Это не только прагматически, но и лингвистически более интересная характеристика, нежели рост. Во всяком случае для указания на объем тела человека русский язык располагает гораздо более богатой группой слов.

Лексические единицы, характеризующие тело с точки зрения его объема, естественным образом группируются в два класса: единицы первого класса указывают на то, что объем тела больше среднего, единицы второго класса — на то, что объем тела меньше среднего. Кроме того, единицы внутри каждого класса по тем или иным признакам объединяются в более мелкие группы, которые в настоящей работе не рассматриваются (см. о них [Урысон 2003а, б, в, г]).

В первый класс (назовем его условно «толстый») входят следующие основные лексемы (некоторые из них объединяются в синонимические ряды, ср. подгруппы в списке): а) *толстый* 2, *полный* 2, *жирный* 2, *тучный* 1, *пухлый* 1, к которым примыкают более редкие лексемы книжн. *полнотелый*, прост. *толстомясый*, устар. *дебелый*; б) *плотный* 2 [ср. *плотный осанистый мужчина*], *мясистый* [ср. *мясистая спина*], *упитанный*; в) *уходящ. гладкий* 2 [ср. *гладкая телка*], *уходящ. сытый* 2 [ср. *У директора было сытое важное лицо*]; г) устар. *крупитчатый* 2, устар. *рассыпчатый* 2 [ср. *Тело белое, крупитчатое <рассыпчатое>*], *уходящ. сдобный* 2 [ср. *сдобные локотки*]; д) *сырой* 3, *рыхлый* 2 [ср. *полное рыхлое тело*; *Превратилась в болезненную сырую старуху*]. Кроме того, в этот класс входят прилагательные *уходящие дородный, пышный* 2 [ср. *пышные бедра*], *кругленький* 2 [ср. *кругленький человек с важным лицом*], *грузный* 1 [ср. *старый грузный человек*], *солидный* 3 [ср. *солидная дама средних лет*], *груб. откормленный*, разг.-сниж. *раскормленный*, разг.-сниж. *пузатый*, разг.-сниж. *толстопузый*, *груб. толстозадый*, а также слова и выражения *толстяк, толстуха, толстушка, пышка* 2, *пончик* 2, разг.-сниж. *боров* 2, *в теле*, прост. *поперек себя шире*, разг.-сниж. *в дверь не проходит*, разг.-сниж. *щеки из-за спины видны* и т. п.³ Ср. также глаголы (*по*)*толстеть*, *растол-*

³ Из-за недостатка места мы не аргументируем деление каждого конкретного многозначного слова на значения. Для наглядности ниже приводятся примеры, представляющие основные значения многозначных слов, лексемы которых входят в класс «толстый»: *толстый* 1 — *толстое дерево, толстая тетрадь*; *полный* 1 — *полная бочка*; *жирный* 1 — *жирное мясо*; *тучный* 2 — *тучные нивы*; *пухлый* 2 — *пухлая пачка ассигнаций*; *плотный* 1 — *плотная подушка*; *гладкий* 1 — *гладкая поверхность*; *сытый* 1 — *сытые гости*; *крупитчатый* 1 — *крупитчатый калач*; *рас-*

стеть, ирон. *раздобреть*, (по)полнеть, располнеть, (раз)жиреть, разг.-сниж. безл. *разнести* (*Эк его разнесло!*) и т. п.

Во второй класс (назовем его условно «худой») входят следующие основные лексемы (объединяются в синонимические ряды): а) *худой* 1, *тощий* 1, *костлявый* 2 [ср. *костлявые плечи*], *исхудалый*; б) *худощавый*, *поджарый*, *необходим.* *сухощавый*, редк. *сухопарый*, *сухой* 3 [ср. *высокий сухой старик*]; в) *худышка*, перен. *скелет*, перен. *спичка*, *кожа да кости*, разг. *одни кости*, разг. *мешок костей*, *ребра пересчитать можно*, *в чем душа держится*, книжн. *живые мощи*. Кроме того, в этот класс входит синонимический ряд *щуплый*, *тщедушный*, *хлипкий*, существительное *заморыш*, а также прилагательное *жилистый* [ср. *худая жилистая шея*]. Аналогами лексем данного класса являются прилагательные *тонкий* 2 [ср. *Мне стан твой понравился тонкий*], *изящный*, *субтильный*, *хрупкий* 2 [ср. *невысокая хрупкая девушка*], *подтянутый*, *спортивный* 2 [ср. *спортивная фигура*]⁴.

С некоторой долей условности можно говорить об общем значении каждого из этих классов⁵. Данные классы антонимичны, причем их значения не вполне симметричны. Ср.:

«Толстый»: ‘такой, объем тела которого больше среднего, потому что в нем много мяса и жира’.

«Худой»: ‘такой, объем тела которого меньше среднего, потому что в нем мало мяса и нет жира’.

Класс «толстый» гораздо богаче, нежели класс «худой». При этом он содержит довольно много малоупотребительных, уходящих или устаревших слов: в приведенном списке их 8 из 36. Тем самым класс «толстый» имеет тенденцию к уменьшению. В клас-

сыпчатый 1 — *рассыпчатое печенье*; *сдобный* 1 — *сдобная булка*; *сырой* 1 — *сырое белье*, *сырой* 2 — *сырой подвал*; *рыхлый* 1 — *рыхлая земля*; *пышный* 1 — *пышная перина*; *кругленький* 1 — *уменьш.-ласк. к круглый* 1, ср. *кругленькие глазки*; *грузный* 2 — *грузный челн*; *солидный* 1 — *солидная постройка*, *солидный* 2 — *солидный банк*; *пышка* 1 — *напеку пышек*, *пончик* 1 — *съесть пончик*, *боров* 1 — *Борова к празднику зарезали, а свиноматку и поросят оставили*.

⁴ Для наглядности приведем примеры, позволяющие представить основные значения многозначных слов, лексемы которых входят в класс «худой»: *худой* 2 — *худая слава*, *худой* 3 — *худые сапоги*; *тощий* 2 — *тощая пачка ассигнаций*, *тощий* 3 — *тощая растительность*; *костлявый* 1 — *костлявая рыба*; *сухой* 1 — *сухое белье*, *сухой* 2 — *сухая ветка*; *тонкий* 1 — *тонкая нитка*; *хрупкий* 1 — *хрупкие елочные игрушки*; *спортивный* 1 — *спортивные состязания*.

⁵ Общее значение класса — это «костяк» значения конкретных лексем данного класса. Значение конкретной лексемы, как правило, представляет собой обогащенное или как-либо иначе в небольшой степени модифицированное общее значение класса. Данный конструктор удобен для описания групп лексем. Ср. толкование синонимического ряда в НОСС.

се «худой» из 28 единиц лишь 2 слова — *сухопарый* и *сухощавый* — могут считаться малоупотребительными или уходящими: данный класс почти не сокращается.

Оба класса содержат лексические единицы, указывающие на эстетическую оценку тела.

1.1. В классе «толстый» оценочных слов довольно много. Как же в целом оценивается большой объем тела — положительно или отрицательно? Прежде всего приведем списки соответствующих лексем.

Слова, выражающие отрицательную или слабоотрицательную оценку: *толстый*, *жирный* (невозможно **красивое толстое <жирное> лицо*); *тучный*, *сырой*, *рыхлый* (кроме отрицательной эстетической оценки, эти три лексемы содержат указание на отклонение от медицинской нормы); все лексемы, отмеченные стилистически как грубые, просторечные или разговорно-сниженные: *откормленный*, *раскормленный*, *пузатый*, *толстопузый*, *боров*, *толстозадый*, *разжиреть*, *разнести*, *поперек себя шире*, *в дверь не проходит*, *щеки из-за спины видны* и т. п.

Слова, выражающие положительную или слабоположительную оценку: *гладкий* (ср. *красивая да гладкая стала*), *полнотелый*, *крупитчатый*, *рассыпчатый*, *сдобный* (ср. *хорошенькая сдобная блондинка*), *пышный*, *пышка*, *пончик*⁶.

Слов, выражающих (слабо)отрицательную оценку, в классе «толстый» в целом больше, чем слов с положительной оценкой. Однако если исключить сниженную лексику, то их окажется приблизительно одинаковое количество. Но существенно, что многие положительнооценочные лексемы класса «толстый» уходят из языка, устаревают (или уже устарели), ср. *гладкий*, *сытый*, *крупитчатый*, *рассыпчатый*. По крайней мере, в современном русском языке они далеко не столь употребительны, как в языке XIX в.⁷ Тем самым

⁶ Особняком стоит лексема *пухлый*. Она предполагает мягкое тело, причем эта мягкость обусловлена прежде всего отсутствием развитых мышц. Такое тело свойственно младенцу, вообще ребенку, поскольку оно у него еще не вполне сформировалось. Ср. *А там, за Петушками — распускается мой младенец, самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев* (Вен. Ерофеев); *У него было совсем мальчишеское пухлое лицо* (Ю. Домбровский). В таких контекстах лексема *пухлый* нейтральна или выражает положительную оценку. Однако данная лексема может описывать и взрослых, не предполагая никаких ассоциаций с детским сложением и выражая отрицательную оценку. Ср. *Мягкие движения его [мужа] пухлого тела пугали ее, ей было и страшно, и гадко* (А. Чехов). Лексема *пухлый* подробно описана в [Урысон 2003а].

⁷ МАС подает большинство из этих слов с такими стилистическими пометами, которые не отражают ни их малоупотребительность (*полнотелый*), ни уход из языка (ср. *гладкий*, *сытый*, *крупитчатый*, *рассыпчатый*). Это, однако, противоречит современной языковой практике и интуиции.

класс «толстый» сокращается в основном за счет единиц, выражающих положительную эстетическую оценку.

Важно, однако, что связь с положительной оценкой утрачивается и теми словами, в которых она когда-то выражалась или могла ощущаться.

Таково, например, слово *дородный*. Ср. *С своей супругою дородной Приехал толстый Пустяков* (А. Пушкин). Носитель русского языка не ощущает *дородный* как оценочное слово; это подтверждается и толковыми словарями современного русского языка. Но одно его производное — редкое существительное *дородство* — по БАС имеет два значения. Первое — это свойство по значению прилагательного *дородный* (ср. более привычное слово *дородность*). Второе значение — безусловно оценочное: 'доблесть, мужество, храбрость'. Ср. иллюстрации БАС: *Детей твоих устрой — Большой на ратном поле покажет нам и удаль, и дородство* (А. Островский); — *Боярин Кручина Шалонской? — повторил купец. — Слыхали мы об его уме и дородстве* (Н. Загоскин). Это оценочное значение абсолютно устарело (и так и подается в БАС). Однако естественно предположить, что дериват *дородство* наследовал положительную оценку от своего исходного слова — прилагательного *дородный*, которое когда-то тоже было оценочным. Эта гипотеза подтверждается данными СРНГ. Слово *дородный* подается в нем как многозначное, причем все его значения естественно объединить в два блока: 'хороший' (ср. *Развезжал, разгуливал сам дороден молодец; Дородно пиво; Гармоника до чего дородна*) и 'большой' (ср. *Дородный стакан; Дородный столб вкопали; Семья наша была дородна, теперь только брат со снохою остались*). Отметим, что производные прилагательного *дородный* содержат те же компоненты значения, так что по крайней мере некоторые их лексемы тоже оказываются оценочными. Так, по СРНГ *дородно* — 'хорошо' (*Теперь дородно живу; Дородно сшито; В церкви дородно было*⁸) или 'много' (*Ты дородно везешь дров-то*); *дородница* — 'полная, красивая женщина или девушка'. Какова бы ни была семантическая история слова *дородный*, ясно, что компоненты 'большой' и 'хороший' в его семантике сопутствовали. Однако в современном языке оценочный компонент слова *дородный* полностью утрачен.

Другой пример — лексема *полный*. В современном языке она не выражает оценки и при этом стилистически нейтральна, ср. *некрасивая полная женщина, полная хорошенькая блондинка*.

⁸ Последний пример записан автором в 2003 г. в Тотемском районе Вологодской области.

Однако эта лексема, сохраняя связь с центральным значением слова *полный* (ср. *полное ведро*), предполагает равномерную наполненность объема, округлость формы, и в связи с этим данная лексема *полный* могла намекать на положительную оценку; ср. стандартное для XIX в. *Она пополнила и похорошела*.

Многие лексемы класса «толстый» относятся к полисемичным словам, которые в одном из своих значений (часто — в центральном) выражают общую положительную оценку или связаны с прагматически положительной ситуацией. Ср. *тучный* (*тучные пажити*), *сытый*, *крупитчатый*, *рассыпчатый*, *сдобный*, *солидный* (*солидная постройка*, *солидный банк*), а также *пышка* и *пончик* (это небудничная сладкая еда).

Упомянем также слово *раздобреть* — по внутренней форме оно связано с *добро* и *добрый*, ср. в особенности устаревшее значение прилагательного, представленное в случаях типа *всего доброго*, *добрые отношения*, *добрый молодец*, *люди добрые*. Возможно, когда-то семантическая связь глагола *раздобреть* с этими оценочными словами вполне ощущалась.

Можно предположить, что слова с оценочным значением 'хороший' нормально развивают параметрическое значение 'большой' и наоборот — слова с общей семантикой 'большой' могут иметь лексемы, выражающие положительную оценку⁹.

Тем не менее положительная эстетическая оценка уходит из современного лексического класса «толстый» — подавляющее большинство оценочных слов этого класса теперь выражает оценку отрицательную.

Отметим еще одну особенность класса «толстый»: он содержит специальные лексемы, указывающие на привлекательность полного женского тела, ср. *рассыпчатый*, *сдобный*, *пышный*, *пышка*. Иными словами, в эти лексемы «встроена» не только эстетическая оценка, но и указание на женский пол субъекта. Некоторые из этих слов не воспринимаются ни устаревшими, ни уходящими (*пышный*, *пышка*, *пончик*)¹⁰.

1.2. Лексический класс «худой» в каком-то смысле устроен прямо противоположным образом. Он безусловно тяготеет к выражению общей отрицательной оценки, однако в современном русском языке в нем четко развивается тенденция к выражению оценки положительной.

⁹ Не исключено, что эта закономерность действует не только в русском, но и в других языках, генетически с русским не связанных.

¹⁰ Подробное описание класса «толстый» см. в [Урысон 2003а, б].

Строго говоря, в классе «худой» вообще нет слов, выражающих положительную эстетическую оценку. Такие слова есть лишь среди аналогов класса, ср. *изящный, хрупкий, подтянутый, спортивный*, которые безусловно указывают на небольшой объем тела как таковой, но при этом описывают и другие особенности тела субъекта. *Изящный* указывает на общую пропорциональность тела (см. ниже). *Хрупкий* — на тонкий костяк субъекта, как будто у человека такие тонкие кости, что, сдавив, его легко сломать; ср. *Она была в прозрачной кофточке, высока и так хрупка станом, что, казалось, вот-вот переломится* (И. Бунин. «Лирник Родион»). Слово *подтянутый* указывает на отсутствие выступающего живота, что бывает, когда в этой части тела нет жира и лишнего мяса; ср. *Подтянутый, свежевывбритый, он казался моложе своих лет*. Лексема *спортивный* описывает общий вид тела, а также движений субъекта — они такие, какие бывают у людей, занимающихся спортом.

Большинство оценочных слов и выражений класса «худой» выражают (слабо)отрицательную оценку. Эта оценка может быть общей, а не эстетической, но в этом случае всякая другая положительная оценка попросту исключена; ср. *тощий, костлявый, скелет, спичка, кожа да кости, мешок костей; щуплый, тщедушный, хлипкий, заморыш, жилистый (жилистая шея), а также одни кости, ребра пересчитать можно, в чем душа держится*. По этой причине нормально *некрасивые тощие женщины, страшный костлявый старик, невзрачный щуплый <тщедушный> мальчик*, но плохо **красивые тощие женщины, ??симпатичный костлявый старик, ??хорошенький щуплый <тщедушный> мальчик* и т. п.

Даже в семантике самого общего слова этого класса — прилагательного *худой* — угадывается прежняя отрицательная оценка. Действительно, все другие (устаревшие) значения данного слова содержат компонент 'плохой'. Ср. *на худой конец, худая слава, Худой мир лучше доброй ссоры; худое ведро, худые сапоги*; ср. также наречие *худо* 'плохо' (*Что-то худо мне сегодня*), а также глагол *прохудиться* (*Крыша прохудилась*).

Однако в современном языке общая оценка класса «худой» меняется.

Наиболее четко изменение оценки — в слове *худощавый*. В современном русском языке оно выражает слабоположительную оценку. Нормально *красивая худощавая фигура, У него красивое худощавое тело* при несколько странном в современном языке *некрасивая худощавая фигура, У него некрасивое худощавое тело*. Обычно *худощавым* называют человека подтянутого, часто моло-

жавого. Ср. *Андрей Павлович был легкий, худощавый и, если бы не седая борода и седой, непослушный кок на голове, ему нельзя было бы дать более пятидесяти пяти* (В. Каверин. «Силуэт на стекле»). Однако в языке XIX — нач. XX в. слово *худощавый* выражало, скорее, отрицательную оценку. Ср. *Никому не интересно любоваться поблекшими прелестями, худощавой ножкой, жилистой шеею и сухими плечами, на которых обозначались красные рубцы от узкого платья* (М. Лермонтов. «Княгиня Лиговская»).

Слово *тощий* в некоторых контекстах может практически утрачивать отрицательную оценку (возможно, употребляясь при этом иронически). Ср. *Жена, одесситка, жила с ним за границей, обтесалась там, подтянулась: тощая носатая брюнетка, курит длинные тонкие папиросы* (А. Рыбаков. «Дети Арбата»).

Есть ли в классе «худой» лексемы с встроенным указанием на пол субъекта? Единственная лексема, которая претендует на выражение соответствующего значения, — *поджарый*. Данное слово содержит указание на плоский живот, на отсутствие округлостей там, где они обычно есть. Ср. *Рядом с массивными тяжелоатлетами легкие поджарые бегуны казались бестелесными*. В связи с этим *поджарый* предпочтительно характеризует мужчин; не вполне стандартно *поджарые загорелые девушки*, хотя абсолютно нормально *поджарые загорелые ребята*¹¹.

1.3. Класс «толстый» богаче класса «худой», причем в классе «толстый» достаточно много как слов с положительной, так и слов с отрицательной оценкой. В классе «худой», напротив, положительная эстетическая оценка почти не выражается. Иными словами, в русской языковой картине мира тело объемом больше среднего может оцениваться и как привлекательное, и как некрасивое. Тело объемом меньше среднего тоже может оцениваться, но его прагматическая и эстетическая оценка в языковой картине мира обычно отрицательная.

Однако в классе «худой» процент слов, выражающих положительную эстетическую оценку, увеличивается, а в классе «толстый», напротив, уменьшается — многие такие слова уходят из языка.

Это изменение эстетических оценок напрямую связано с культурными изменениями, с трансформацией моды. Интересно, однако, проанализировать, как под влиянием новых представлений о красоте меняется семантика слова.

Вернемся к общему толкованию класса «худой»: 'такой, объемом тела которого меньше среднего, потому что в нем мало мяса и

¹¹ Подробное описание класса «худой» см. в [Урысон 2003в, г].

нет жира'. Компонент значения 'мало мяса' может описывать, вообще говоря, прагматически разные ситуации, и благодаря этому отсутствующее мясо может оцениваться как положительно, так и отрицательно.

Слово *худощавый* указывает на то, что в теле человека нет лишнего мяса. Поэтому объем тела удовлетворяет требованиям современной культурной нормы, в соответствии с которой в теле человека должно быть мало мяса (и совсем не должно быть жира). Сближаясь с лексемами *спортивный* и *подтянутый* (ср. *подтянутая спортивная фигура*), слово *худощавый* предполагает здоровый образ жизни, возможно, занятия спортом и т. п. Ср. *Итак, доктору Давину двадцать восемь лет, он высокого роста, худощав, складен* (А. Битов. «Преподаватель симметрии»). Ту же оценку отсутствующего мяса содержит слово *поджарый* и — в меньшей мере — *сухой*. Ср. *Поджарый, сухой, высокий, с обветренным и загорелым лицом, в майке, спортивных брюках и кедах, он сидел у костра на лесной полянке в окружении своих питомцев, они пели какие-то туристские песни* (Ф. Незнанский. «Эдуард Тополь. Журналист для Брежнева»).

Что касается остальных слов класса «худой», то все они, за исключением лишь самого слова *худой* (и, возможно, малоупотребительных в современном языке *сухопарый* и *сухощавый*), предполагают прагматическую (медицинскую) оценку и указывают на то, что в теле человека нет мяса, необходимого для нормального функционирования организма. С этой прагматической отрицательной оценкой естественно сочетается и отрицательная эстетическая оценка внешности субъекта.

В языке XIX — начала XX в. таких разных оценок небольшого количества мяса в теле человека не было. Тело объемом меньше среднего всегда оценивалось отрицательно — как свидетельство недостаточного питания, плохих условий жизни или плохого здоровья. Ср. *У брата, напротив, — тело было худощаво и слабо* (Л. Толстой. МАС); *Студентам, разумеется, полагается быть поджарыми, а инженеру можно уже и мяса наживать* (С. Сергеев-Ценский. МАС); *Ну, и сама я, понятно, была чистоплотная, ладная, из себя хоть и сухая, а красивая* (И. Бунин. «Хорошая жизнь»).

В классе «толстый» две разные прагматические оценки большого количества мяса и жира фиксируются изначально. Мясо и в особенности жир могут оцениваться как лишние, и в таких лексемах выражается прагматическая или общая отрицательная оценка, с которой естественно сочетается и эстетическая отрицательная оценка. Однако большое количество мяса и даже жира

часто оценивалось и положительно — как свидетельство хорошего здоровья субъекта, хороших условий его жизни, хорошего питания. Прагматическая положительная оценка естественно сочетается в таких словах с эстетической положительной оценкой.

В языке XIX — начала XX в. классы «худой» и «толстый» несимметричны: в классе «худой» выражается только отрицательная оценка, а в классе «толстый» — и отрицательная, и положительная. В современном русском языке эта принципиальная несимметричность сохраняется, однако оценки меняются на противоположные: в классе «худой» теперь выражаются две оценки, а в классе «толстый» — всего одна, причем отрицательная.

2. Рост. Слова, описывающие рост человека, гораздо малочисленнее, нежели слова, описывающие объем его тела. Данная группа лексем естественно распадается на два антонимичных класса — «высокий» и «невысокий».

В класс «высокий» входят следующие синонимические ряды: а) *высокий* 1.2, *длинный* 2, *долговязый*; б) *верзила*, *дылда*, *верста коломенская*; в) *вытянуться* 1.2 (ср. *За этот год она вытянулась и начала стесняться своего роста*), *вымахать* 1 (ср. *Знаешь, как он вымахал, ему теперь эта куртка мала*) и т. п.

Класс «невысокий» включает в себя следующие ряды синонимов: а) *невысокий* 1.2, *маленький* 2, *низенький* 2, *малорослый*, *низкорослый*; б) *коротышка*, *карлик*, *лилипут* и т. п.¹²

Общее значение класса «высокий»: 'такой, рост которого больше среднего'.

Общее значение класса «невысокий»: 'такой, рост которого меньше среднего'.

¹² Необходимо пояснить структуру многозначности слов *высокий* и *невысокий*. В своих основных значениях они описывают протяженность объекта снизу вверх, т. е. размер объекта по вертикали. Если речь идет о неодушевленных объектах, то этот размер называется *высотой*; если же речь идет о человеке, то данный размер называется *ростом*; ср. *высота горы <дерева>*, *рост воспитанников*, но не **рост горы <дерева>*, **высота воспитанников*. Для удобства описания классов, характеризующих человека, мы выделяем в словах *высокий* и *невысокий* по две соответствующие лексемы. Таким образом, *высокий* 1.1 = 'такой, высота которого больше среднего', ср. *высокая гора*; *невысокий* 1.1² = 'такой, высота которого меньше среднего', ср. *невысокие холмы*. Лексемы *высокий* 1.2 и *невысокий* 1.2 толкуются через компонент 'рост', см. основной текст. Приведем для наглядности примеры, иллюстрирующие основные значения других многозначных слов, лексемы которых входят в рассматриваемые классы. *Длинный* 1 — *длинная река <юбка>*; *вытянуться* 1.1 — *резинка вытянулась*; *вымахать* 2 — *вымахал 50 километров за один день*; *маленький* 1 — *маленькая комната*; *низенький* 1 — *уменьш.-ласк. к низкий* 1, ср. *низенький столик*. Для других исследовательских целей слова могут делиться на лексемы иным образом.

Вне этих классов стоит единственное словосочетание *среднего роста*, описывающее соответствие данного параметра субъекта обычному, нормальному росту.

В классе «высокий» лишь прилагательное *высокий* и глагол *вытянуться* не выражают никакой эстетической оценки; одинаково нормально *Она высокая, стройная, красивая* и *Он высокий, нескладный, в очках*. Все остальные слова выражают отрицательную или слабоотрицательную эстетическую оценку, ср. *длинный, долговязый, верзила, дылда, верста коломенская*.

В классе «невысокий» нейтральны слова *невысокий* и *маленький*. Ср. *невысокая <маленькая> стройная женщина* vs. *невысокая <маленькая> очень толстая блондинка*. Остальные слова выражают (слабо)отрицательную общую или эстетическую оценку.

Тем самым сам по себе рост, отклоняющийся от среднего, в русском языке если и оценивается, то лишь отрицательно¹³.

2.1. Отметим, что целый ряд слов описывают сразу и рост человека, и объем его тела. Так, *длинный* и *долговязый*, указывая на высокий рост, предполагают еще и худобу субъекта. *Дородный* указывает на то, что не только объем, но и другие размеры тела субъекта превышают средние [ср. *Высокий, породный, он похож был на боярина; долго был силен и красив* (И. Бунин. «Чаша жизни»)]. *Кругленький*, напротив, указывает на большой объем тела субъекта в сочетании с маленьким ростом. Подобную «сдвоенную» характеристику выражают и лексемы *коренастый* и *приземистый*, которые указывают на невысокий рост и широкий костяк, широкое туловище субъекта. Ср. *К соседнему двору подошла коренастая, приземистая Мотыка* (В. Вересаев. МАС).

С этими словами в какой-то степени обליжается лексема *плотный*. Ср. *Он помнил ее молодой стройной девушкой, а теперь перед ним сидела плотная стареющая дама*. В первом приближении данная лексема толкуется так: *плотный* = 'такой, тело которого несколько больше среднего по объему, потому что в нем больше мяса, чем в среднем теле'. *Плотный* не указывает на большое количество жира, в связи с чем *плотный* человек, в отличие от *толстого* или *жирного*, может быть мускулистым; ср. *Она была — плотная, синеглазая, с крепким телесным запахом, играла в гандбол за студенческую команду* (Ю. Трифонов. «Предварительные итоги»). При этом *плотный* предполагает достаточно широкую кость, прежде всего широкие плечи и грудь, что при

¹³ Подробное описание семантических особенностей классов «высокий» и «невысокий» см. в [Урысон 2003д, е].

невысоком росте создает коренастость телосложения. Ср. [Я] *видел перед собою коренастого плотного человека* (М. Булгаков. «Театральный роман»). Однако сама по себе лексема *плотный* не предполагает коренастое сложение или невысокий рост. Ср. *Была она высокая, плотная, с пестрой шалью на плечах* (Ю. Домбровский. «Факультет ненужных вещей»); *Вот он высокий, плотный, с заметно выросшим животом, в новом костюме сановно протискивается к столу президиума; поворачиваясь туда и сюда плотным туловищем, он как бы опрастывает вокруг себя место, чтобы просторнее было сидеть* (В. Катаев. «Фиалка»). Между тем СУш дает этой лексеме следующее толкование: 'полный, коренастый, крепко сложенный'. Можно предположить, что еще недавно лексема *плотный* содержала указание на невысокий рост и на коренастость сложения, сближаясь тем самым со словом *коренастый*, однако в какой-то период ее значение начало модифицироваться¹⁴. Если это так, то лексема *плотный* первоначально входила в класс слов, выражающих сдвоенную характеристику тела человека, а затем перешла в класс «толстый».

Отметим, что большинство лексем, характеризующих тело человека одновременно и по объему, и по росту, указывают на некоторую непропорциональность тела, а потому содержат (слабо)отрицательную эстетическую оценку, ср. *длинный, долговязый, коренастый, приземистый*. Однако это необязательно. Перейдем в связи с этим к классу слов, описывающих красивое пропорциональное тело.

3. Пропорциональность тела. Эстетическая оценка тела человека выражается прежде всего не параметрическими лексемами, рассмотренными выше, а словами *стройный 1.1, изящный 1*¹⁵, необходн. *статный, ладный 1*. Ср. *Она думала, что в стюардессы берут только высоких и стройных; В молодости она была изящной, любила танцевать; Это была статная девушка с толстой косой — настоящая русская красавица; Невысокий ладный паренек оказался инструктором по скалолазанию*. Данные лексемы образуют синонимический ряд, значение которого можно представить так: 'такой, тело которого пропорционально и красиво'.

¹⁴ По данным автора, лишь 25–30% современных носителей языка представляют плотного человека невысоким или коренастым.

¹⁵ Слово *стройный* имеет еще две лексемы, близкие к рассматриваемой. Лексема *стройный 1.2* представлена в контекстах *стройный тополь <шпиль>* и т. п.; лексема *стройный 2* — в контекстах типа *стройное пение*. Лексема *изящный 2* представлена в случаях типа *изящная кофейная чашечка, изящная прическа, изящное движение*.

Стройный — наиболее общий синоним данного ряда. Объем тела субъекта, характеризуемого этим словом, как правило, не превосходит или не слишком превосходит некий средний объем человеческого тела. Нормально *Это был худощавый, стройный молодой человек; Теперь это была довольно полная, но все еще стройная пятидесятилетняя женщина*, однако несколько странно (в современном русском языке) *Это была полная стройная женщина*. Слово *стройный* не содержит никакого указания на рост субъекта; одинаково хорошо *Перед ним стоял высокий стройный юноша в офицерской форме и Их встретила маленькая стройная женщина в брюках*. Выражая эстетическую оценку тела субъекта, этот синоним не предполагает никаких конкретных особенностей тела, не содержит указаний на осанку и характер движений субъекта, никак не характеризует его общий облик и т. п.

Остальные синонимы ряда содержат такие указания.

Изящный указывает на то, что объем тела субъекта меньше среднего, причем *изящный* — это еще и тонкий в кости. Поэтому нормально *изящная тоненькая брюнетка, изящная узкоплечая девушка*, однако странно *крепкая изящная брюнетка*, плохо *изящная пышная красавица*. Слово *изящный*, подобно своему синониму *стройный*, не содержит никакого указания на рост субъекта; поэтому одинаково допустимо *высокая изящная шатенка и невысокая изящная шатенка*. Это слово предполагает скорее гибкость, нежели физическую силу и связанное с ней здоровье субъекта; поэтому нормально *изящные гибкие танцовщицы, слабые изящные руки* и гораздо менее стандартно *изящные сильные танцовщицы <руки>*. *Изящный* выражает максимально высокую эстетическую оценку субъекта, указывая на то, что весь его физический облик удовлетворяет требованиям самого строгого художественного вкуса. В связи с этим *изящный* предполагает красоту и тонкость не только линии тела субъекта как таковой, но и его осанки, движений и т. п. Поэтому странно *Она изящная, но сутулится, ходит некрасиво, вразвалку*; ср. более приемлемое *Она стройная, но сутулится, ходит некрасиво, вразвалку*. В силу особенностей своей семантики *изящный* предпочтительно характеризует женщин, см. приведенные примеры. Характеризуя мужчину, *изящный* указывает на некоторую женственность его облика, в силу чего часто употребляется при описании молодых людей или мальчиков; ср. *Это был изящный юноша с печальными миндалевидными глазами*.

Слово *статный*, в отличие от своих синонимов, указывает на то, что объем тела субъекта несколько больше среднего; ср. *стат-*

ный широкоплечий крестьянин, статные парни богатырского сложения, статная пышная русская красавица. Кроме того, статный предполагает высокий рост субъекта. Поэтому хорошо высокие статные молодые люди в штатском, но сомнительно [?]невысокие статные молодые люди. Слово статный предполагает хорошую осанку — прямую спину и особую, величественную посадку головы, а кроме того, спокойные, широкие, возможно, величавые и плавные, движения и соответствующую походку. Ср. *Навстречу шли статные красавцы из царской охраны*. Данное слово указывает на физическую силу и крепость, здоровье субъекта; нормально *сильный статный мужик; статная, кровь с молоком крестьянская девушка*, но плохо ^{??}*статная болезненная девушка, ??слабые статные юноши* и т. п.

Поскольку лексема *статный* выражает положительную эстетическую оценку субъекта, указывая при этом на объем тела, несколько больший среднего, то, как и следовало ожидать, она уходит из современного русского языка.

Перейдем к последнему компоненту данного синонимического ряда.

Если слова *стройный, изящный* и *статный* выражают эстетическую оценку как таковую, то в лексеме *ладный* эстетическая оценка субъекта слита с прагматической. Эта совмещенность оценок делает данное слово особенно интересным.

Слово *ладный* указывает не только на общую соразмерность тела субъекта, но и на связанную с ней ловкость, экономность его движений. Благодаря данному телосложению, у субъекта быстро и хорошо, без лишних усилий, получается все, так или иначе связанное с движением, спорится любая физическая работа. Ср. *Девка она была красивая, ладная, всякая работа у нее в руках горела*. *Ладный* содержит также указание на силу и здоровье, необходимые для физической работы; нормально *крепкая ладная девушка, сильные ладные курсанты*, но плохо ^{??}*болезненная ладная девушка, ??слабый ладный юноша*. *Ладный* предполагает объем тела, не слишком отклоняющийся от среднего, и не слишком высокий рост; нормально *невысокая <маленькая> ладная девушка, ладный парнек*. Указывая на весь физический облик субъекта, характеристика *ладный* включает в себя даже его одежду — она хорошо сидит, идет субъекту. Ср. *Бывают же ладные женщины — любая одежда им к лицу* (при странности *Бывают же стройные <изящные, статные> женщины — любая одежда им к лицу*). В несколько устаревшем или стилизованном под народную речь словоупотреблении *ладный* обозначает чисто эстети-

ческую оценку субъекта. Ср. *Вера — та все в корсет затягивалась, — затянется мочи нет как туго и сейчас же голова у ней до рвоты разболится, — а я никогда не знала этого корсета, и так ладная была* (И. Бунин. «Хорошая жизнь»).

Отметим, что ближайшая к рассмотренной лексема *ладный 2* тоже выражает смешанную, эстетическую и прагматическую, оценку предмета. Лексема *ладный 2* характеризует неодушевленные объекты — в первую очередь инструменты, приспособления и т. п.; ср. *ладный топорик, ладные санки. Ладный 2* указывает на то, что данный предмет хорошо соответствует своему назначению, не слишком велик, пропорционален, аккуратен, удобен и, отчасти как следствие этого, красив. Если такой предмет предназначен для того, чтобы им работали (ср., например, плотницкий инструмент), то он хорошо ложится в руку. Ср. примеры выше, а также *Я вынул из кобуры маленький, ладный, чистенький, хорошо смазанный маузер* (В. Катаев. МАС)¹⁶.

Спаянность эстетической и прагматической оценок в слове *ладный* делает его особенно национально-специфичным, «чисто русским» словом.

4. Мы попытались не только описать фрагмент русской языковой картины мира, но и проследить его трансформацию на протяжении XIX–XX вв. В связи с этим встает вопрос о том, насколько стабильна языковая картина мира, в какой мере она способна отражать изменения культуры, смену оценок и стереотипов. Насколько нам известно, в русистике подобная задача не ставилась¹⁷. Между тем именно анализ семантики русского языка мог бы дать наиболее ясное представление о том, что такое «новый менталитет», чем он отличается от образа мышления, зафиксированного в литературе и языке еще 80-х гг. XX в.

ЛИТЕРАТУРА

- БАС — Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1948–1956. Т. 1–17.
МАС — Толковый словарь русского языка / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1985–1990. Т. 1–4.

¹⁶ Подробное описание синонимов *стройный, изящный, статный, ладный* см. в [Урысон 2003ж].

¹⁷ Динамика еще одного небольшого фрагмента русской языковой картины мира описана в [Урысон 1999].

- НОСС — Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под общ. рук. акад. Ю. Д. Апресяна. М., 2003. Вып. 1–2. Изд. 2.
- СРНГ — Словарь русских народных говоров. Л. (СПБ.), 1965–2002–. Вып. 1–36–.
- СУш — *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка. М., 1935–1940. Т. 1–4.
- Урысон 1999 — *Урысон Е. В.* Языковая картина мира и лексические заимствования (лексемы *округа* и *район*) // Вопросы языкознания. 1999. № 6.
- Урысон 2003а — *Урысон Е. В.* Словарная статья «ТОЛСТЫЙ 2, ПОЛНЫЙ 2, ЖИРНЫЙ 2, ТУЧНЫЙ 1, ПУХЛЫЙ 1» // НОСС.
- Урысон 2003б — *Урысон Е. В.* Словарная статья «ПЛОТНЫЙ 3, УПИТАННЫЙ» // НОСС.
- Урысон 2003в — *Урысон Е. В.* Словарная статья «ХУДОЙ 1, ТОЩИЙ 1, КОСТЛЯВЫЙ 2, ИСХУДАЛЫЙ» // НОСС.
- Урысон 2003г — *Урысон Е. В.* Словарная статья «ХУДОЩАВЫЙ, ПОДЖАРЫЙ, СУХОЙ 3» // НОСС.
- Урысон 2003д — *Урысон Е. В.* Словарная статья «ВЫСОКИЙ 1.2, ДЛИННЫЙ 2, ДОЛГОВЯЗЫЙ» // НОСС.
- Урысон 2003е — *Урысон Е. В.* Словарная статья «НЕВЫСОКИЙ 1.2, НИЗКОРОСЛЫЙ, МАЛОРОСЛЫЙ, НИЗЕНЬКИЙ 1.2, МАЛЕНЬКИЙ 1.2» // НОСС.
- Урысон 2003ж — *Урысон Е. В.* Словарная статья «СТРОЙНЫЙ 1.1, ИЗЯЩНЫЙ 1, СТАТНЫЙ, ЛАДНЫЙ 1» // НОСС.

Н. Г. БРАГИНА

КРАСОТА:
ЭНЕРГИЯ ВЛЕЧЕНИЯ И ОБРАЗ ВЛАСТИ *

...идеалистический язык состоит из гипостазированных значений. Но всякий раз, когда нас спросят о таких, например, означаемых: «Что такое Красота, Справедливость, Человек?» — мы ответим, обозначая тело, указывая на объект, который можно имитировать, или даже съесть, или, в крайнем случае, можно ответить ударом посоха (посох — инструмент всякого возможного обозначения).

Ж. Делез. «Логика смысла». М., 1998.

Вступление. Я бы хотела обсудить положение о разветвленной системе интерпретаций-ответов на вопрос: *Что есть красота?* Как кажется, абсолютна сама позиция эстетической оценки, порождающая нарративы о красоте. Содержание релятивно: интерпретации множатся, «ветвятся», проходя через слои разных поколений и разных культур. На вопрос: *А если так, то что есть красота? / И почему ее обожествляют люди?* предпочтительным кажется ответ: *Сосуд она, в котором пустота*¹. Пустота при этом понимается как вечная готовность к заполнению, как открытая валентность, как созданная культурой и существующая в ней необходимость эстетической оценки, сопутствующая идее порядка, космоса, гармонии.

Позиция эстетической оценки близка описанию *хоры*, предлагаемой Ж. Деррида: «Под вашим взглядом проявляется заключенная сама в себя идея. Бесчувственная и бесстрастная, недоступная риторике, хора обескураживает, она „есть“ то самое, что делает напрас-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФГФ (грант № 02-04-00176а «Языки эстетики»).

¹ Здесь цитируется стихотворение Н. А. Заболоцкого «Некрасивая девочка».

ными попытки уверить, хотя кто-то хотел бы от души поверить или желает заставить верить, например, в фигуры, тропы или соблазны дискурса. <...> Она есть как бы то, что только должно быть. — Необходимость, но не обязательство» [Деррида 1998: 11–12].

Иными словами, можно полагать, что внутри языка и культуры существует место (вызов, приглашение) и высказывания о красоте и безобразии являются ответными реакциями, создаваемыми средствами же языка на такой вызов. Можно также утверждать, что существует вечная «женская» готовность языка и культуры отвечать на вопрос: *Что есть красота?* — каждый раз обновляя, модифицируя, трансформируя содержание ответов.

«Красота страшна», — Вам скажут —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста», — Вам скажут —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу. <...>

(А. Блок. «Анне Ахматовой»).

Красота амбивалентна, что свойственно многим культурным концептам. Ответы могут выражать не только разные, но и различающиеся позиции, например:

- (1) — До какой-то границы я с вами. Но Лев Николаевич говорит, что чем больше человек отдается красоте, тем больше отдаляется от добра. — А вы думаете, что наоборот? Мир спасет красота, мистерии и тому подобное, Розанов и Достоевский? (Б. Пастернак. «Доктор Живаго»).
- (2) Обман и, может быть, величайший из женских секретов <...> заключается в том, что красота кажется этикеткой, за которой спрятано нечто неизмеримо большее, нечто невыразимо более желанное, чем она сама, и она на него только указывает, тогда как на самом деле за ней ничего особого нет... Золотая этикетка на пустой бутылке... (В. Пелевин. «Чапаев и пустота»).



Вместе с тем можно предположить, что существует определенная логика в развитии концепта и в смене утверждений, касающихся красоты. Однако предварительно следует ответить на некоторые вопросы. Какие описания/утверждения попеременно заполняют всегда пустующее, всегда востребованное и посылаю-

щее свой импульс-запрос место? Как можно оценить содержание ответов, формирующих в социуме представление о красоте?

Образ красоты: метафорическое представление о космосе, жизни, свете. Генезис эстетической оценки, по-видимому, происходил на этапе формирования космогонических представлений. Греческое слово *космос* включает в себя такие смысловые компоненты как: «наряд», «украшение», «краса». Их полный перечень имеет следующий вид: космос — «порядок», «упорядоченность»; «строение», «устройство»; «государственный строй», «правовое устройство», «надлежащая мера»; «мировой порядок», «мироздание», «мир»; «наряд»; «украшение», «краса» [Топоров 1992: 9]. Это показывает согласованность *мирового порядка* и *красоты*. Ср. также следующие высказывания: древнегреческий *Космос* актуализирует идею эстетически отмеченного порядка, украшенности [Там же]; образ красоты [в мифологии Древней Греции. — Н.Б.] являл собой метафорическое представление о космосе [Фрейденберг 1997: 220].

Миф о творении также соотносится с представлениями о *красоте*. Это соотношение обсуждается в литературных текстах, например:

Первый мах в творении всесилен был; вся чудесность мира, вся его красота суть только следствия (А. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву»).

Устойчивые (стереотипные) словосочетания в современном русском языке *красота и совершенство мира, природы, вселенной...*; *красота земная, небесная...* также связывают красоту с космическим порядком.

Таким образом, в разных типах дискурса *красота* семантически объединена с *гармонией*, *порядком* и противопоставлена *хаосу*, коррелирующему с *деструкцией*, *дисгармонией*, *беспорядком*².

В мифологии *красота связана с жизнью, уродство — со смертью*, например: «...уродство — примета хтоническая, и все его варианты имеют одну и ту же семантику, отходя в комедию, фарс и „реальные“ жанры, рядом с преобладанием красоты в жанрах высоких...» [Фрейденберг 1997: 220]; «Обычным носите-

² Это противопоставление не абсолютно, поскольку в некоторых типах дискурса, например в романтическом, *хаос* может концептуально согласовываться с *красотой*, выступая как эстетически отмеченное животворное начало, ср.: *красивый хаос красок, хаос чудных звуков...*

лем такой хтоническо-безобразной наружности является 'горбун'» [Там же: 352].

Реактуализация этих представлений, а именно соотнесенности *красоты* и *жизни*, — прослеживается в литературных текстах:

- (1) Взгляните на эти деревья, на это небо — отовсюду веет красотой и жизнью; а где красота и жизнь, там и поэзия (И. Тургенев. «Рудин»).
- (2) Словно водили всю жизнь за руку, как маленькую, и вдруг выпустили, учишь ходить сама. И никого кругом, ни близких, ни авторитетов. Тогда хочется довериться самому главному, силе жизни или красоте или правде, чтобы они, а не опрокинутые человеческие установления управляли тобой, полно и без сожаления, полнее, чем бывало в мирной привычной жизни, закатившейся и упраздненной (Б. Пастернак. «Доктор Живаго»).

Здесь в ряд однородных членов включены: *красота*, *жизнь*, *поэзия* (пример 1); *сила жизни*, *красота*, *правда* как ценности, как первооснова, противопоставленная «опрокинутым человеческим установлениям». В ситуации утраты «*учителей жизни*» (близкие, авторитеты) *красота* мыслится как желаемый «*правитель*», создающий высший порядок жизни (пример 2). Связь *красоты* и *жизни* подчеркивается также противопоставлением *смерти* и *красоты*:

В ответ на опустошение, произведенное смертью в этом медленно шагавшем сзади обществе, ему с непреодолимостью, с какою вода, крутя воронки, устремляется в глубину, хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту. Сейчас, как никогда, ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает (Б. Пастернак. «Доктор Живаго»).

В параллельных конструкциях: «*производство красоты*» — это ответ на «*опустошение, произведенное смертью*», — можно усмотреть мифологическое противоборство сил космоса, гармонии, порядка с силами хаоса, дисгармонии, беспорядка.

Референциальная связь «природной» красоты человека с жизнью воспроизводится в языковых клише. О женщине могут сказать: *прекрасна/красива как сама жизнь, страшна как смерть*. Эта связь присутствует в литературных текстах. Часто отношение *красота* — *жизнь* является импликацией устойчивого соотношения *смерти* и *безобразного* (ср. *безобразная смерть*). Возможно создание образа «от противного»: красота, которая не изменяется со смертью, кажется страшной:

В самом деле, резкая красота усопшей казалась страшною. Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее. Но в ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего. Оно было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами (Н. Гоголь. «Вий»).

В приведенных примерах красота согласована с порядком жизни и противопоставлена безобразной и безобразной смерти.

Смысловые отношения между красотой и космосом обнаруживаются также в характерной для разных культур, в том числе и традиционных, связи между красотой и светом, небесными светилами и, в первую очередь, главным светилом — солнцем.

В фольклорном дискурсе славян красота символически соотносена с красным, белым и золотым³ цветами. Все эти цвета также символизируют солнце. Это показано в работе А. А. Потебни, который проанализировал славянские народные песни:

Свет Слово *хорошъ* не без основания считают притяжательным от *хръсь*, солнце**. Красный, красивый тоже сродны с солнечным светом в слове *крес*, солоноворот, *кресник*, купало, солнечный праздник, в ярослав. *красить*, светить. <...> «Красное солнце» — прежде всего светлое, потом — прекрасное. <...> светила в слав. песнях служат символом красоты. Постоянный эпитет *зари* (*ясная*) соответствует постоянному эпитету девицы (*красная*), и действие красоты на других изображается светом <...>

Лицо человеческое представляется светлым, то есть, прекрасным, как солнце: «Сину лице (из-под покрывала), као жарко (то есть яркое) сунцеу» [Потебня 1989: 306–309].

Белый Хотя значение красоты могло образоваться здесь и без посредства белого цвета, прямо от света — огня, но тем не менее белизна — символ красоты, и на этом основании лебедь — символ женщины и преимущественно девицы, «терять девью красоту» — отставать от белых лебедей (девиц) и приставать к серым гусям, то есть замужним женщинам [Там же].

Красный По отношению же к свету весна зовется красною. <...> Как символ отношения девства-красоты к свету — красная лента, красная

³ Особо хочется подчеркнуть фольклорный характер цветовой символизации, благодаря которому эти цвета закрепились в языке как постоянные эпитеты, относящиеся к красоте человека (чаще — к женской красоте): *белое лицо*, *белы ручки*, *белы ноженьки*, *тело белое*, а также *красна девица*. В пушкинской «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» царица обращается к зеркальцу с вопросом, кто самый красивый на свете. Она спрашивает, кто *всех румяней и белее*: «Свет мой, зеркальце! скажи, / Да всю правду доложи: / Я ль на свете всех милее, / Всех румяней и белее?».

фата («Как моя-то дѣвья красота, Что на кустике на ракивовом; Привилась-то дѣвья красота Ко кусточку алой ленточкой») [Там же: 311].

Золото По собственному значению и *золото* относится к свету. Оно одного происхождения с *зеленый* и носит постоянный эпитет *красного*, а потому есть символ красоты: «дівка, краща злота», «у меня врода краща од злота» [Там же: 313]⁴.

Основываясь на фольклорной образности, можно выстроить параллель: *красота* — *солнце, солнечный свет*. Здесь также обнаруживается имплицативная цепочка: *красота* — *свет* — *жизнь*.

Олицетворение эстетической оценки. Образы красавиц. Образы красивых женщин, *красавиц*⁵, выступают как олицетворенная эстетическая оценка и соответственно референциально связаны с «космическим началом» *красоты*:

...я сказал себе: я ее люблю потому, что на свете нет ничего похожего на нее, нет ничего лучше, нет ни зверя, ни растения, ни звезды, ни человека прекраснее Вас и нежнее. В Вас как будто бы воплотилась вся красота земли... (А. Куприн. «Гранатовый браслет»).

Эстетическая оценка олицетворена в образе космической красавицы («космической Афродиты»). Ее можно рассматривать как персонафицированный образ *Вселенной*. В красоте *богов, богинь* угадывается образ *Вселенной*, черты эстетически отмеченного космоса; ср., например, пушкинское описание царевны Лебеди: *За морем царевна есть, / Что не можно глаз отвести; / Днем свет божий затмевает, / Ночью землю освещает, / Месяц под косою блестит, / А во лбу звезда горит*. Образ царевны Лебеди ближе к богине, чем к царице, и сближается с образом *Вселенной*:

Эстетическая оценка воплощена в образах смертных женщин, наследующих власть: *цариц/царевен, принцесс, героинь*. В традиционных культурах *царицы/царевны, принцессы*, как правило,

⁴ Данные утверждения, на мой взгляд, не противоречат амбивалентности *красного, белого и золотого* в мифопоэтических представлениях славян. Например, *белый цвет* включен в корреляцию 'белый' — 'черный'. Он может входить в эквивалентный ряд с парой 'живой' — 'мертвый': представление о «царстве тьмы» как о загробном мире противопоставлялось «белому свету». С другой стороны, *белый* — постоянный эпитет *смерти*. *Смерть* представляли в образе женщины в *белых одеждах*. У многих славянских народов существовал *белый траур* [Толстой 1995].

⁵ Персонафикация эстетической оценки в образах мужской красоты (*красавец, Адонис...*) в данной статье рассматриваться не будет. Об образах мужской и женской красоты см. статью Н. Д. Арутюновой [Арутюнова 2002].

красавицы. И наоборот, «природная» *красавица* часто сравнивается с *царицей/богиней*.

Наконец, эстетическая оценка реализуется в образах «природных» *красавиц*, получивших социальный статус. Если *богине* присуща красота а priori, *царице* — по праву наследования (как наместнице богини на земле), то смертная женщина (не царица) обретает социальный статус *красавицы* путем прохождения через ритуал. Об эзотеричности ритуальной красоты в отличие от «природной» писал Ж. Бодрийяр:

Вообще в человеке никогда не прельщает природная красота, но только ритуальная. Потому что обрядная красота эзотерична и посвященна, в то время как природная лишь выразительна [Бодрийяр 2000: 164].

Статус *красавицы* предполагает легитимацию, осуществляемую через общественное признание. «Природная» *красавица* должна быть замечена. Право *считаться, называться красавицей* утверждает социум. Социум — это *коллективный язык и коллективное ухо*, создающие красоту легитимность. (В некотором смысле слова *красавица* — это *королева*, избранная демократическим путем.) *Слухи/молва/слава о ее красоте разнеслась...* — фразы, описывающие процесс обретения «природной» *красавицей* социального статуса. *Она слывет красавицей, она — известная, знаменитая, светская...* *красавица* — фразы, утверждающие/подтверждающие статус *красавицы*. В процитированных выше пушкинских строках: «Свет мой зеркальце, скажи...» — зеркало совмещает две функции. Оно отражает «природную» *красавицу* и оценивает (точнее, утверждает) ее социальный статус: *первой красавицы*.

Образ *абсолютной красавицы* часто создается посредством указания на уникальность красоты. Об абсолютной *красавице* говорят: *первая красавица, единственная такая во всем мире, свет не видывал такой красавицы....* Эта позиция содержит нарративное ожидание: *Абсолютная красавица*, как правило, становится героиней текстов (легенд, преданий, сказок, романов, а также рекламы, газетных заметок, слухов, сплетен и т. д.):

- (1) Есть, господине, у индийского царя дочь, *красная царевна*: нет такие *красавицы* и во всей подсолнечной земли; а мы обе нас сестры и в ногу ей несудны («Повесть о Еруслане Лазаревиче»).
- (2) На святой Руси, нашей матушке, / Не найти, не сыскать такой *красавицы*: / Ходит плавно — будто лебедушка; / Смотрит сладко — как голубушка... (М. Лермонтов. «Песня про купца Калашникова»).

- (3) И то сказать: в Полтаве нет / Красавицы, Марии равной. / Она свежа, как вешний цвет, / Взлеянный в тени дубравной (А. Пушкин. «Полтава»).
- (4) Санин не тотчас последовал за девушкой — и как бы уперся на месте: он в жизни невидывал подобной красавицы (И. Тургенев. «Вешние воды»).
- (5) В него влюблялись мировые красавицы, вроде миллионной модели Марго Фицджеральд, и он снисходительно принимал их любовь, но не успевали журналы осветить медовые денечки, как тут же им приходилось описывать разрывы... (В. Аксенов. «Остров Крым»).

Уникальность красоты часто описывается с помощью прилагательных, содержащих отрицание: *неслыханная, невиданная, неопиcуемая, несказанная... красота*.

Легитимация красавицы связана с настоящим, она не может быть отложена и должна проходить «здесь и сейчас», а не «там и тогда». Другие фигуры власти — *гений* или *герой*⁶ — могут быть признаны *post factum* — «по делам их». *Непризнанный гений* — клише, в котором воплощено стереотипное представление о *гении* как человеке, обгоняющем свое время, чьи труды часто оцениваются не современниками, но последующими поколениями. Словосочетание *непризнанный герой* — возможно, хотя *герой* в большей степени, чем *гений*, реализуется в *текущем моменте*. В отличие от них *красавица* не имеет «временного запаса»: общественное признание должно приходиться в момент расцвета (свершения) красоты. Сочетание *непризнанная красавица* окказионально. *Красавица* — это заложница *текущего момента*: «сейчас или никогда», поскольку *красота* недолговечна, связана с юностью и молодостью, ср.: *быть в расцвете, быть в цвету*. С возрастом *красота вянет, блекнет, выцветает, увядает...* Юная *красавица* превращается в *стареющую, бывшую красавицу*, в женщину *со следами былой красоты на лице*.

Посвящения, мадригалы, комплименты служат для публичного подтверждения статуса красавицы. Вне такой оценки *красавица* оказывается как бы без зеркала и без прав. Феномен *гаджого утенка, не осознающего себя лебедем*⁷.

⁶ Подробнее о *гении* и *герое* как фигурах власти чуть ниже.

⁷ Этот сюжет разработан в рассказе А. Куприна «Синяя звезда». В нем говорится о красавице-принцессе, которая родилась и выросла в стране уродов. Все считали ее самой некрасивой девушкой в королевстве. Она тоже так думала до тех пор, пока не встретила такого же некрасивого принца, который женился на ней и увез ее в свою страну. В его стране принцесса оказалась первой красавицей и была провозглашена самой красивой женщиной королевства. В этом сюжете помимо мотива красавицы, которая таковой себя не осознает и как бы не существует вне социального признания, можно

Красавица, как и другие фигуры власти, может быть включена в ритуал увековечивания: живопись, скульптура, стихи, посвящения. Техника и технология XX в., прежде всего фотография и кино, значительно расширили границы социокультурной памяти. Это касается и памяти о *красавицах*, поскольку возникли новые формы их увековечивания. Статус *красавицы* перестал находиться в прямой зависимости от *текущего момента*, появилась возможность «отложенного» признания, признания *post factum* — по фотографии, по кадрам из фильма.

Развитие визуальных средств в XX в. способствовало появлению *красавицы* нового типа — *виртуальной красавицы*, являющейся продуктом массовой культуры.

Красота (красавица) — сила и власть. Персонификация эстетической оценки ведет к социализации и к более четкому обозначению семантических отношений: *красота (красавица)* — *сила и власть*. Концептуальная близость *красоты* и *власти* проявляется в семантической структуре *космоса*, в которой компоненты «государственный строй», «правовое устройство» образуют общий ряд с «украшением», «нарядом», «красой».

И *красота*, и *власть* концептуально связаны со *светом*. Постоянные световые эпитеты характеризуют *царей, цариц*: *светлый(-ая), светлейший(-ая), пресветлый(-ая), сиятельный(-ая)*, — и *красавиц*: *блестящая, ослепительная, лучезарная*. (В санскрите основа *гај* означает 'сиять' и 'властвовать').

Красота человека (чаще это говорится о женской красоте) воздействует на зрение. Она *ослепляет*, на нее *не смеют поднять глаза*, она может *повергать в трепет, в робость*:

- (1) Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть впалых щек и горевших глаз; странная красота! (Ф. Достоевский. «Идиот»).
- (2) ...вы **чрезвычайная красавица**, Аглая Ивановна. Вы так хороши, что на вас боишься смотреть (Там же).
- (3) ...но как только он ее видел вновь, вся эта подсознательная работа по уничтожению ее образа, власти которого он всё больше боялся, шла насмарку, и опять вспыхивала красота, — ее близость, страшная доступность взгляду, восстановленная связь всех подробностей (В. Набоков. «Дар»).

увидеть встречающуюся в фольклорных, мифологических, литературных текстах трансформацию безобразного в прекрасное. Ср., например: *гадкий утенок* → *прекрасный лебедь, лягушка* → *царевна*. При этом, в отличие от данных примеров, в рассказе А. Куприна изменяется не внешность героини, а ее окружение и социальный контекст.

- (4) Санин приподнялся и увидел над собою такое чудное, испуганное, возбужденное лицо, такие огромные, страшные, великолепные глаза — такую красавицу увидел он, что сердце в нем замерло... (И. Тургенев. «Вешние воды»).
- (5) Она умопомрачительно хороша. А может быть и у него это не любовь, а благодарная растерянность перед ее красотой и великоледием? (Б. Пастернак. «Доктор Живаго»).

Несмотря на свое «ослепляющее» воздействие, *красота притягивает взоры. На красавиц заглядываются, засматриваются, глядят во все глаза. На красоту невозможно наглядеться: красота ненаглядная.*

Помимо устойчивого уподобления *красоты свету*, как правило яркому, существует также устойчивый, традиционный мотив соперничества красоты со светом, когда красота столь ярка, ослепительна, что свет меркнет перед ней. Красавица способна *затмевать*.

Но они всегда оставались повелительницами затмения, соблазнительной игры исчезновений и проблесков, и тем самым всегда имели возможность затмить власть своих «повелителей» [Бодрийяр 2000: 160].

Образ абсолютной красавицы рисует Пушкин: *Беспечной прелестью мила, / Она сидела у стола / С блестящей Ниной Воронскою, / Сей Клеопатрою Невы: / И верно согласились б вы, / Что Нина мраморной красою / Затмит соседку не могла, / Хоть ослепительна была* («Евгений Онегин», гл. 8, строфа XVI).

Образ абсолютной красавицы, Нины Воронской, выстроенный с помощью световых и «царственных» эпитетов: *блестящая, Клеопатра, мраморная краса, ослепительна*, — противопоставлен *иной силе и иной красоте*, которую невозможно затмить, красоте Татьяны. Нечто похожее (конечно, с некоторыми оговорками) можно усмотреть и в другой паре, *Элен Безухова — Наташа Ростова*.

На концептуальную близость *красоты и власти* указывают также метафоры и сравнения. Красивую женщину называют или сравнивают с *богиней, ангелом, мадонной, царицей, королевой, царевной, принцессой*. Образу *красавицы* приписывается *величие: величавая красавица*.

Красавица, концептуально связанная с *гармонией и порядком*, наделяется способностью влиять на мироустройство, совершенствовать человека:

- (1) Такая красота — сила, — горячо сказала Аделаида, — с этакою красотой можно мир перевернуть! (Ф. Достоевский. «Идиот»).

- (2) Но она — самая лучшая... И я так верил — скажет она мне однажды такие слова... особенные... глаза, брат, у нее больно хороши! Господи!.. Смотреть в них стыдно... Ведь я не то что с любовью к ней, — я к ней со всей душой... Я думал, что, коли она такая красавица, значит около нее я и стану человеком! (М. Горький. «Фома Гордеев»).

*Красавицу*⁸, возбуждающую любовь окружающих, влекущую и манящую, провоцирующую своим существованием появление текстов, можно считать одной из центральных фигур женской власти в «мужском» ряду, образуемом словами-концептами: *герой, гений, вождь, злодей*. Она является идеальным (идеализированным) объектом *любви, поклонения, воспевания*. Как и другие фигуры власти, *красавица* имеет отношение к *славе*⁹, к *коллективной социокультурной памяти*; у нее есть много *поклонников*; в массовом сознании она может становиться *кумиром* женщин (хотят быть похожими) и мужчин (хотят обладать).

Образ красавицы амбивалентен¹⁰. *Красавица* может и пленять, и быть плененной. Она связана с небом (*божественная, ангельская, неземная красота*), с преисподней (*дьявольская, демоническая красота*)¹¹, с роком (*роковая красавица*).

Выступая как активное начало, *красавица* реализует функцию власти над мужчинами по моделям: *красавицы — царицы/королевы* (социальный аспект власти) и *красавицы-колдуньи* (магический аспект)¹².

Красавица-царица/королева пленяет, берет в плен, покоряет, влюбляет в себя, подчиняет, диктует свою волю...; перед ней преклоняются; ей поклоняются; ее воспевают. Она имеет могущество, силу, величие: *величавая, гордая, непобедимая... красавица. Красави-*

⁸ Здесь речь идет не о власти красоты в ее онтологическом статусе, но о наборе языковых клише, общих мест, стереотипных представлений, формирующих в языковом сознании культурный концепт *красавицы*.

⁹ Интересно, что на смысловую близость красоты к славе указывают этимологические словари, отмечающие возможное родство *красоты* с древнеисландским *hroza* «хвалиться», новоисландским *hros* «слава», древнеисландским *hrodr* «слава», готским *hropeigs* «победоносный», древневерхненемецким *hriot* «слава» [Фасмер 1986: 367].

¹⁰ Об исторически сложившейся амбивалентности слова-концепта *красота* в индоевропейских языках см. в статье И. Б. Мечковской [Мечковская 2003: 43–46].

¹¹ Противопоставление сублимированной («небесной», «чистой») красоты и красоты «земной» подробно рассмотрено в статье Н. Д. Арутюновой [Арутюнова 2002].

¹² Граница между *красавицей-царицей* и *красавицей-колдуньей* весьма условна. *Красавица* может *покорять величием (царица)* и *очаровывать (колдунья)*. Также в мифопоэтических текстах существует образ *царицы-волшебницы*.

ца может быть (ее могут называть): *жестокой, жестокосердной, бессердечной, равнодушной, холодной*, а также *капризной и заносчивой*.

Власть красавицы велика. *Красавица* способна *пленить гения* (Пушкин — Гончарова), *героя* (Антоний — Клеопатра), *мудреца* (Соломон — Суламифь), *вселенского злодея* (Демон — Тамара). Ср. также:

- (1) *Еже мечь и сабля вражия не возмогла, то женская красота сотвори-ти успела из града Вефулии* («Комедия о Юдифи»).
- (2) *Она любит свою волю больше меня, а я ее люблю больше своей воли, и решил я Радде поклониться в ноги, так она велела, чтоб все видели, как ее красота покорила удалого Лойку Зобара, который до нее играл с девушками, как кричит с утками* (М. Горький. «Макар Чудра»).
- (3) *Вам бы тогда и разойтись; но его одолела ваша красота...* (И. Гончаров. «Обломов»).
- (4) *Впрочем, он никогда не отдавался в плен красавицам, никогда не был их рабом, даже очень прилежным поклонником, уже и потому, что к сближению с женщинами ведут большие хлопоты* (Там же).
- (5) *Павел спрятал блокнот и ручку и поднял ее многочисленные сумки, тихо изумляясь тому, как эта девочка сумела повернуть дело. Как будто не она в нем заинтересована, а он в ней, и она всего лишь милостиво делает ему одолжение, уделяя толику своего драгоценного времени. Наверное, этим талантом обладают все красавицы* (В. Пелевин. «Чапаев и пустота»).

Красавицы совершают сделки: *ночь любви в обмен на жизнь* (Клеопатра, царица Тамара).

Образ красавицы-царицы глубоко мифичен, т. е. подвержен мифологизации. Реальные (не вымышленные) *царицы/королевы-красавицы* часто продуцируют мифы и легенды, особенно если их жизнь окончилась преждевременно (*во цвете лет, в расцвете сил*¹³) и трагически: *Клеопатра, царица Тамара, Мария Стюарт, принцесса Диана*, а также, *Жаклин Кеннеди*.

Красавица-колдунья/волшебница/чаровница очаровывает, околдовывает, заставляет забыть, за-влекает, при-влекает, вводит в соблазн, вводит в грех. Ср. также синонимы *красивый*: *очаровательный, привлекательный, прелестный, обворожительный*. Воздействие красоты сродни воздействию чар, волшебства, магии: *невозможно глаз отвести (отвести)/оторвать; заглядеться, засмотреться на красавицу*. Ср. также:

¹³ *Расцвет* также входит в концептуальное поле красоты.

- (1) В тот же день вы видите эту женщину; вы околдованы ее красотой, фантастической, демонической красотой (я ведь согласен, что она красавица) (Ф. Достоевский. «Идиот»).
- (2) *Барыня*. Что прячешься! Нечего прятаться! Видно, боишься: умирать-то не хочется! Пожить хочется! Как не хотеться! Видишь, какая красавица! Ха, ха, ха! Красота! А ты молись Богу, чтоб отнял красоту-то! Красота-то ведь погибель наша! Себя погубишь, людей соблазнишь, вот тогда и радуйся красоте-то своей. Много, много народу в грех введешь! (А. Островский. «Гроза»).

Пассивное начало *красавицы* проявляется в том, что, будучи персонафицированным образом мужского влечения, *желания*, она выступает как объект желаемого обладания, как чистая бес-субъектность и причинность. Она не действует, но подвергается воздействию, точнее, притягивает к себе действие. Она создает вокруг себя поле соблазна и поле действия. Она выступает как сюжетообразующее начало, как нарративное ожидание.

Мифопоэтические тексты дают нам образы: *спящей красавицы* — ее надо *разбудить*; *царевны Несмеяны* — ее надо *рассесть*; *красавицы Елены* — ее надо украсть (*Парису*), а потом ее надо отвоевать и вернуть назад (*Менелая*). На этом строятся сюжеты. *Красавиц добиваются, домогаются, крадут, во имя их идут на подвиги, из-за них ведут войны*. *Красавица* становится объектом экономического обмена: *купли-продажи*. В роли покупателя выступают разные персонажи: от простых смертных (пример 1), героев (пример 2) до повелителя тьмы (пример 3), ср.:

- (1) Катя бережно торгуется, / Всё боится передать. / Парень с девицей цалуется, / Просит цену набавлять (Н. Некрасов. «Коробейники»).
- (2) К ногам красавицы надменной / Принес я меч окровавленный, / Кораллы, злато и жемчуг; / Пред нею, страстью упоенный, / Безмолвным роем окруженный / Ее завистливых подруг, / Стоял я пленником послушным; / Но дева скрылась от меня, / Примолвля с видом равнодушным: / «Герой, я не люблю тебя!» (А. Пушкин. «Руслан и Людмила»).
- (3) Я опущусь на дно морское, / Я полечу за облака, / Я дам тебе все, все земное — / Люби меня!.. (М. Лермонтов. «Демон»).

Особо следует отметить мотив *жертвенной красоты*. *Красавиц приносят в жертву*: дракону — в волшебных сказках, в мифологии; мужскому союзу разбойников в песне *про Стеньку Разина* и т. д. На связь красоты с жертвой указывают также этимологи: «Другие (и это более убедительно) связывают с лит. *krosnis* — „печь“;

латыш. *krāsnis* — тж. при ст.-сл. > др.-рус. книжн. *крада* — „огонь“, „жертвенник“ (Срезневский 1: 1310–1311). Знач. „красота“ могло возникнуть не просто из знач. „пламя“, не по цвету огня, а, по-видимому, в связи с тем, что *крада* первоначально значило „жертвенный огонь“» [Черных 1994: 440].

Воля к красоте. Концепт *красавицы* включен в разные дискурсивные практики. При этом общим остается восприятие красоты как ценности. Ценностные характеристики *советской женщины* исчерпывающе обозначены в шутливой фразе: *Студентка, комсомолка, спортсменка и, наконец, просто красавица!* — которая стала крылатой после фильма Л. Гайдая «Кавказская пленница».

В народно-поэтическом дискурсе *красота* и *счастье* сопоставляются как ценности разного порядка: *Не родись красивой, а родись счастливой*. Это, однако, ни в коей мере не противоречит тому, что *красавица* является одной из центральных фигур в текстах традиционной культуры.

И традиционная, и элитарная, и масскультура, создающие разные образы/облики/лики красоты, имеют общий модус: они воспроизводят ценностный концепт красоты. В масскультуре, благодаря визуальным средствам, происходит тиражирование образов *красавиц*. Это формирует и оформляет, с одной стороны, *желание стать красавицей*, с другой стороны, рост массового потребительского спроса на красоту и ее коммерциализацию.

Одним из проявлений *воли к власти* является *воля к красоте*, основанная на *желании стать красавицей* и согласующаяся с концептами *популярности, успеха, престижности*, а также *богатства*. Конкурсы красоты, модные журналы с фотографиями топ-моделей — проекты коммерческие, равно как и тиражирование элитарной красоты, например: репродукции Моны Лизы на майках, сумках, пепельницах, подставках для чашек и т. д.¹⁴. Это создает особый вид китча. *Красавица как с картинки / как из модного журнала* означает, что говорящий высоко оценивает красоту женщины:

И тут подходит к нам девица, такая, братцы, красавица, такая стилига, прямо с картинки (В. Аксенов. «Апельсины из Марокко»).

Высокая оценка красоты в меньшей степени начинает выражаться через описание ее уникальности (*единственная такая во*

¹⁴ Интересно, что эту продукцию можно купить не в уличных ларьках, а в магазинах, открытых при больших, серьезных музеях.

всем мире) и в большей — через уподобление (*похожа на кинозвезду, на топ-модель, на Мерилин Монро... и т. д.*)

«Клишегенное общество» в ситуации активного развития массовой культуры создает свои эстетические знаки и формулирует свои эстетические принципы.

Красавица: комплиментарный апеллатив и социальная функция. В ряде словоупотреблений *красавица* утрачивает функцию фигуры власти. Рассмотрим некоторые характерные ситуации.

Синонимический ряд: *красотка, краля, милка, куколка, картинка, загляденье* — референциально связан с образом профанной красавицы, не являющейся фигурой власти.

Образ красавицы конструируется и воспроизводится в порнографии как объект сексуального обладания. В «порнографическом» контексте *красавица* утрачивает большей частью властные функции:

Откуда-то появились два маленьких фарфоровых стаканчика с неприличными рисунками — на них красавицы с неестественно высокими бровями замысловато отдавались серьезного вида мужчинам в маленьких синих шапочках (В. Пелевин. «Чапаев и пустота»).

В сочетании с названием профессии или с названием социального статуса слово *красавица* приобретает дополнительную характеризующую функцию *красавица вожатая, красавица архитектор, красавица любовница, красавица секретарь, красавица домработница*. Такое употребление часто встречается в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», например:

- (1) **Красавица секретарь** взвизгнула и, ломая руки, вскричала: Вы видите? Видите?! Нету его! Нету! Верните его, верните!
- (2) Маргарита Николаевна надевала в передней пальто, чтобы идти гулять. **Красавица Наташа**, ее домработница, осведомилась о том, что сделать на второе.
- (3) Плясали: Драгунский, Чердакчи, маленький Денискин с гигантской Штурман Жоржем, плясала **красавица архитектор Семейкина-Галл**, крепко схваченная неизвестным в белых рогожковых брюках.
- (4) Мессир, — ответил Азazelло, — разрешите мне сказать. У нас двое посторонних: **красавица, которая хнычет** и умоляет, чтобы ее оставили при госпоже, и кроме того, с ней, прошу прощения, ее боров. — **Странно ведут себя красавицы**, — заметил Воланд.

Красавица имеет функцию апеллатива — комплиментарного обращения обычно к девушке, молодой женщине. Апеллатив

часто употребляется в фольклорных текстах. В живой речи при обращении к незнакомым женщинам его используют для оформления просьбы, благодарности. Он свойствен речи цыган (*Дай ручку, погадаю, красавица!*); нищих (*Дай тебе Бог здоровья, красавица!*), мелких уличных или вагонных торговцев (*Купи вазочку, красавица!*). При этом может происходить частичная десемантизация слова (в случаях, когда апеллатив употребляется без учета внешних данных адресата). Обращение *красавица* употребляется также шутливо и иронично:

- (1) Две тетки, обвязанные-перевязанные, орудовали возле весов. Одна отвешивала, а другая принимала деньги. Несколько здоровенных лбов наблюдали за порядком. — Красавицы! — заорал я, — Товару всем хватит? (В. Аксенов. «Апельсины из Марокко»).
- (2) — Так почему же вы его, бабушка, боитесь? — наивно удивилась Ирина Валентиновна. — Да как же его не бояться, матушка моя, голубушка-красавица, — ахнула старушка. — А ну как щекотать начнет да как заплашет, да зенками огневными как заиграет! (В. Аксенов. «Затоваренная бочкотара»).
- (3) — Душенька, милочка, красавица, — засипел Коровьев, переваливаясь через прилавок и подмигивая продавщице, — не при валюте мы сегодня... Ну что ты поделаешь! (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита»).

Заключение. Как и большинство концептов идеалистического языка, концепт *красоты* остается вечно дискуссионным. Его культурная семантика, так же как и семантика концептов Истины и Добра, включает в себе вопрос: *Что есть?*.. И ответы на него от поколения к поколению будут модифицироваться и множиться, образуя причудливое поле языковой игры.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова 2002 — Арутюнова Н.Д. Мужчины и женщины: конкурс красоты // Weiner Slawistischer Almanach. 2002. Sbd. 55.
- Бодрийяр 2000 — Бодрийяр Ж. Соблазн. М., 2000.
- Деррида 1998 — Деррида Ж. Эссе об имени. М.; СПб., 1998.
- Мечковская 2003 — Мечковская Н.В. О недоверии к красоте и влечении к хаосу (по лингво-семиотическим данным) // Логический анализ языка: Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка. М., 2003.
- Потебня 1989 — Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989.
- Толстой 1995 — Толстой Н. И. Белый цвет // Славянские древности: этнолингвистический словарь. М., 1995. Т. 1.

-
- Топоров 1992* — *Топоров В. Н.* Космос // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1992. Т. 2.
- Фасмер 1986* — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т. 2.
- Фрейденберг 1997* — *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Черных 1994* — *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1994. Т. 1.

С. А. КРЫЛОВ

ЯЗЫК И ЭСТЕТИКА: МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Обсуждая тему связей между языком и эстетикой, хотелось бы выделить в ней следующие аспекты:

- I. Средства эстетической оценки (СЭО) разнообразных предметов в языке (и их функционирование в текстах разных жанров).
- II. Эстетическая оценка (ЭО) льющегося на некотором языке потока речи (и его результатов — дискурсов или текстов) (ЭОР), а также и самого языка, реализованного в этой речи (т. е. набора языковых средств, присущего некоторому произведению, автору, направлению или стилю, реже — целому языку) (ЭОЯ).
- III. Эстетическая оценка метаречи о языке и ее результатов — текстов, посвященных языку (т. е. лингвистических текстов — например, словарей и грамматик) (ЭОМР) и того метаязыка, на котором эти метатексты создаются (ЭОМЯ).

Начнем с первой темы: эстетическая оценка в языке и речи.

Она распадается на две подтемы:

I.1. Языковые СЭО (ЯСЭО) и образуемые ими семантические поля;

I.2. Речевая реализация ЯСЭО (РСЭО), т. е. функционирование ЯСЭО в реальной (в частности, в живой) речи.

Далее, в рамках обеих задач можно выделить подтемы, связанные со сферой употребления языка:

(а) бытовое употребление языка;

(б) возвышенное, или культурное, употребление языка.

Далее, внутри возвышенного употребления языка естественно различать (б1) научное и (б2) художественное.

Тем самым интересующий нас предмет подразделяется на следующие шесть рубрик:

		И.1. В языке	И.2. В речи
(а) в быту		БЯСЭО	БРСЭО
(б) в культуре	(б1) в науке	НЯСЭО	НРСЭО
	(б2) в поэзии	ХЯСЭО	ХРСЭО
	(б3) в СМИ
	(б3) в рекламе... (и т. п.)

Однако на построенную классификацию естественно наложить еще одно измерение. Источник сведений о ЯСЭО и РСЭО может быть прямым (непосредственным) и косвенным (опосредованным). Так, информацию о семантическом поле эстетической оценки в русской лексике можно получить:

(I.1.D) работая непосредственно с информантами (носителями русского языка) и изучая их ассоциации

или

(I.1.M) работая с готовым метатекстом, посвященным русской лексике — т. е. опубликованным словарем русского языка.

При этом от того, какой тип словаря мы выберем, будет зависеть и тот тип картины мира, в рамках которого мы изучаем данное семантическое поле. Толковые словари русского языка (Даль, Ожегов) могут дать нам ценные сведения о БЯСЭО, а энциклопедические (например, БСЭ, БЭС, РЭС, ИЭС и т. п.) дают нам ценные сведения о НЯСЭО. Использование специализированных энциклопедий дает возможность изучить несколько специальных научных картин мира, соответствующих отдельным наукам; но если мы работаем с энциклопедией универсального характера, то становится возможным изучить научную картину мира вообще (безотносительно к тому, какая из научных дисциплин эту картину мира воплощает). Разумеется, это возможно лишь в той мере, в которой нашему исследованию не будет мешать междисциплинарная омонимия. Так, в физике элементарных частиц распространены термины *КРАСОТА*, *ПРЕЛЕСТЬ*, *КРАСИВЫЙ* в строго терминологическом значении, применительно к некоторым свойствам элементарных частиц — значении, омонимичном не только обыденному, бытовому употреблению этих слов, но и их употреблению в рамках других научных картин мира. Приведенный пример представляет собой крайний случай (почти чистая омонимия в результате мифологически мотивированного терминообразования). Однако, как известно, между омонимией и полисемией лежит обширная зона промежуточных случаев, и на них тоже следует обращать внимание.

В связи с тем, что внутренняя форма СЭО играет весьма существенную роль в установлении их связей, сделаем несколько замечаний на эту тему.

Внутренняя форма прозвища французского короля из династии Капетингов *Филипп IV Красивый* имеет уже как будто бы не мифологическую, а вполне бытовую мотивировку. В ботанике и фармацевтике одна из лекарственных ядовитых трав семейства пасленовых называется либо калькированным термином *красав-*

ка (калька с итал. *Belladonna* — букв. 'красавица'), либо заимствованным термином *белладонна*, который в конечном счете тоже не случаен: атропин, содержащийся в красавке, способствует расширению зрачков, поэтому древние римлянки нередко использовали красавку как «средство красоты». Разумеется, и в современном итальянском, и в современном русском термине произошла деэтимологизация, внутренняя форма уже в значительной степени затерта, поэтому для рядового носителя современных языков эти термины имеют фантастическую или мифическую мотивировку. Но, например, омонимичный ему термин другой биологической дисциплины — орнитологии — *красавка* (то же, что *журавль-красавка*) — мотивирован для нормального носителя вполне реальным мотивирующим признаком — а именно, красотой этого журавля. То же касается гидронима *Красивая Меча* (река в Тульской области, на которой стоит город Ефремов).

Таким образом, во французском языке термины *belle-etage*, *belle-lettre*, *belle fleur* будут входить в одно семантическое поле с прилагательным *beau* (и потому — друг с другом), а их русские производные *бельэтаж*, *беллетристика*, *бельфлер-китайка*, первый компонент которых восходит к французскому *belle* 'красивый' (но не осознается как таковой носителями русского языка, в отличие от носителей французского), не входят в одно семантическое поле друг с другом, так как имеют полностью затертую внутреннюю форму.

Термин же *белладонна* входит в одно микрополе с термином *красавка* просто потому, что это синонимы; но при этом термин *красавка* входит в семантическое поле красоты, а термин *белладонна* — не входит.

Наличие живой внутренней формы влияет и на ассоциативную связь с красотой терминов, находящихся где-то на периферии семантического поля красоты.

Так, внутренняя форма слова *неуклюжий* в литературном языке затерта (поэтому его ближайшими ассоциациями будут слова типа *неловкий*, *нерасторопный*) (но для носителей некоторых русских диалектов оно будет связано с русским диалектным *клюжий* 'красивый, ловкий') и ассоциироваться с полем красоты в той же степени, как литературное *некрасивый*.

В тех говорах, где *кошнбй*, *кошее* означает 'красивый, красивее', там и слова *роскошный*, *роскошь* будут ассоциироваться не только с богатством (*роскошный обед*, *роскошное угощение*, *позволять себе такую роскошь*), но и с красотой (конечно, в литературном языке эта связь есть, но она гораздо слабее).

В греческом слово *κόσμος* означало, в частности, 'великолепие' и в Супрасльской рукописи переводилось на старославянский словом *краса*. Но нынешнее русское *космос* потеряло связь с греческим этимологом и ни с красотой, ни с великолепием уже не связывается.

Напротив, русское слово *каллиграфия* будет входить в семантическое поле красоты в русском языке, так же как в греческом, а антропонимы *Каллистрат*, *Калерия*, *Перикл* — не будут (несмотря на то, что их греческие этимоны в аналогичное поле входили).

Русский антропоним *Пульхерия* в семантическое поле красоты не входит, а латинское *Pulcheria* — входит.

Связь идеи красоты с идеями согласия и порядка отчетливо просматривается в русском *ладный* (то же самое в украинском, польском и чешском).

В современном русском литературном языке почти неощутима связь слова *нелепый* с идеей красоты, но у болгар *леп* означает 'красивый' (как это было еще совсем недавно и в русском литературном, не говоря уже о современных русских диалектах, где сохранилось *лепый* в значении 'красивый'). Этимологи не исключают, что у славян *лѣпъ* когда-то значило 'липнувший, льнувший' отсюда развилось значение 'коммуникабельный, общительный' (здесь примечательно, что в латышском *laipns* значит 'милый, общительный'), отсюда значение 'приятный', и из него — «красивый».

Идея мерзости связана с понятием «мерзнуть», так как содрогание при виде чего-то *мерзкого* подобно содроганию от сильного мороза (как говорится, мороз по коже продирает).

Корни русских слов *прекрасный*, *красный* и *красивый* ощущаются как тождественные корням слов *краса*, *краше*, хотя слово *прекрасный* охватывает всю сферу суперпозитивной оценки (а не только внешний вид, недаром Чехов говорил, «в человеке всё должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»); а прилагательное *красный* сохранило старое значение лишь в архаичном народно-поэтическом стиле (*красна девица* и т. п.).

Связь *уродства* с рождением (поскольку уродство обычно связано с тем, что «уж такой уродился»), откуда, видимо, происходит также *рожа*) этимологически очевидна, однако в некоторых западнославянских языках *uroda* означает 'красота, красавица' — опять же потому, что красота — в той же степени Божий дар, как и уродство — Божье наказание. Да и в русском языке глагол *уродиться* не имеет отрицательной коннотации. Скорее

наоборот, от него возможны «положительно окрашенные дериваты» (*урожай, урожайный*). А в архангельских русских диалектах прилагательное *ражовой* значит 'красивый, бодрый, крепкий' (т. е. и такой тоже уродился, когда повезло).

Вообще между красотой и безобразием может порой устанавливаться не только антонимическая, но и энантиосемическая связь. Помимо примера со словом «урода» можно указать на то, что всякая аномалия может рассматриваться и как уродство, и, наоборот, как чудо, как диво. *Дивный* — это вызывающий удивление (обычно своей красотой). *Чудный* — то же самое. А вот *чудной* — это уже пугает. *Чудак* — это уже почти что *урод*. Чудак *уродливо* одевается, *уродливо* себя ведет и т. п., у него *причуды*. Слово *удивительный* может прилагаться и к красоте, и к безобразию, однако при опущении термина *красота* и *безобразие* метонимический механизм заставляет прочитывать словосочетание *удивительный X* (например, *удивительный пейзаж* и т. п.) скорее в положительном смысле. Однако слова типа *аномальный* обладают скорее пейоративным оттенком. А слова типа *нестандартный* оценочно амбивалентны.

Теперь обратимся к семантическим полям средств эстетической оценки в бытовой картине мира, представленным через призму словаря Ожегова¹. Иначе говоря, речь пойдет о метасемантических полях.

Семантическое поле лексических средств эстетической оценки может рассматриваться в рамках обыденной (наивной) картины мира или в рамках научной картины мира. Говоря о наивной картине мира, естественно предполагать, что она может быть изучена на разных уровнях абстракции: в языке индивида и в языке коллектива. Но и научная картина мира тоже может быть представлена как индивидуальная и как коллективная. В последнем случае нужны средства абстрагирования и генерализации нескольких разных индивидуальных научных картин мира в одну.

Более того, даже при изучении коллективной картины мира мы должны учитывать ее субъективность. Так, семантическое поле красоты на материале «Современного энциклопедического словаря» будет во многом отличаться от описания того же поля на материале словаря Брокгауза и Ефрона².

¹ По соображениям компактности описание средств эстетической оценки в бытовой картине мира здесь не дается.

² По соображениям компактности описание средств эстетической оценки в научной картине мира здесь не дается.

Несколько слов о красоте языка. Во-первых, языку вообще как достойному человечества свойственна красота, воспеваемая поэтами, философами и особенно лингвистами (но у лингвистов или представителей философии языка дифирамбы красоте языка обращены к самому источнику их профессионального существования: язык — их хлеб насущный). Поэты чаще воспевают красоту родного языка или красоту социально престижных языков, уважаемых в данном социуме.

Независимо от намерения воспеть дифирамбы красоте языка лингвисты бессознательно пользуются понятиями, имеющими если не эстетическое значение, то по крайней мере эстетические коннотации. Так, языку приписывается стройность. Ср. такие термины, как *языковой строй, грамматический строй, синтаксический строй, морфологический строй, фонетический строй* и т. п. Подчеркивается, что системность — это красиво. Про лексику так не принято говорить: не говорят **лексический строй*, ибо лексика бессистемна: это *словарный состав, словарный фонд* и т. п., т. е. какая-то аморфная масса (и, стало быть, что уж тут стройного?).

Про гармонию и говорить нечего: она есть, но только в фонетике — это *гармония гласных*. Однако попробуем вслушаться в то, как звучат термины *согласование, согласованность* — и мы почувствуем опять связь с идеей согласия. А там уж недалеко и до стройности, и до гармонии, а значит, и до красоты. (Что согласие и красота взаимосвязаны, это, по-моему, объяснять не надо.) Между прочим, иногда говорят про гармонию в метафорическом расширенном смысле, включая сюда и явления семантического согласования между членами словосочетаний.

Отдельно следует рассмотреть вопрос о красоте речевых отрезков. По-видимому, это является основным предметом лингвистической поэтики. Ее интересует не то, что сказано, а то, КАК сказано. Поэтому в центре ее внимания оказывается именно эстетическая функция языка. Как отмечал Роман Якобсон, суть поэзии состоит в проекции оси селекции на ось комбинации. В терминах глоссематики можно переформулировать эту мысль так: парадигматические сходства и противопоставления в поэзии спроецированы на синтагматическую ось.

Таким образом устроены многие средства художественной выразительности:

в плане выражения: рифма и аллитерация (фонетическое созвучие), однотипность стоп в строке (похожие стопы идут друг за другом), ритмическая (акцентная) однотипность строк в строфе, однотипность строф в стихотворении;

в плане содержания: такие фигуры речи, как параллелизмы, антитезы, а также метафора, сравнение и метаморфоза. Все это — проекция семантических сходств и различий с парадигматической оси (сходство и различие) на синтагматическую (ось речевой смежности, соприсутствия).

Стихovedы, стилисты, специалисты по лингвистической поэтике и риторике давно пытаются вскрыть именно механизмы создания и восприятия «красивых» текстов. Иначе говоря, здесь перед нами упорное стремление «поверить алгеброй гармонию».

Но можно пойти дальше и попытаться применить некоторые так называемые точные методы и в другой сфере — не при изучении СРЕДСТВ создания красивых текстов, а при изучении их РЕЦЕПЦИИ читателями. Например, можно попытаться понять, какие именно стихи русских поэтов производят наиболее глубокое впечатление на читателей. В качестве представительного круга читателей я попытался взять несколько десятков литературоведов, которые по долгу службы или по вдохновению в свое время стали составителями антологий русской поэзии (для произвольных читателей) или учебных хрестоматий (для школьников или для иностранцев, изучающих русский язык). В общем и целом было обработано около 70 антологий и составлено их сводное оглавление. Получилась некоторая объективная картина, показывающая степень цитируемости стихотворений в составе антологий. Всего в базе сейчас около 12 700 стихотворений, принадлежащих 1200 поэтам. Так что удалось навести некоторую статистику. Во-первых, оказалось возможным упорядочить стихотворения по рейтингу. Так, в первую «десятку победителей» входят: «Выхожу один я на дорогу...», «Есть в осени первоначальной...», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Шепот, робкое дыханье...», «О доблестях, о подвигах, о славе...» и т. п.

С другой стороны, оказалось возможным измерить — хотя и не красоту, но, скажем точнее, поэтичность русских слов, употребляемых в рассматриваемом корпусе. Корпус строк включает только первые строки стихотворений, но зато их весьма много: около 12 700. Поэтому некоторую статистику удастся навести. Поэтичность слова определялась как логарифм от результата долевого сравнения (деления) ранга слова в частотном словаре, сделанном на основе нейтрального корпуса текстов (скажем, Уппсальского корпуса), на ранг слова в частотном словаре, сделанном на материале первых строк в упомянутом поэтическом корпусе. Оказалось, что самыми поэтичными словами в русском языке являются такие слова, как *ль*, *пред*, *среди* и т. п.; а также *сон*, *сниться*, *заря*,

туманный, тоска, печаль, угрюмый, тихий, осенний, небо, дорога, путь и т. п. (обратим внимание, что многие из них вовсе не имеют пометы «высок.» в толковых словарях), а самыми некрасивыми, самыми антипоэтичными, самыми прозаичными — слова *завод, советский, однако, также* и т. п. (хотя они большей частью лишены пометы «прозаизм» в словарях).

Наконец, следует особо осветить тему эстетической оценки в лингвистике. То есть когда мы говорим, что какое-то лингвистическое описание (словарь, грамматика, научное решение, статья) является КРАСИВЫМ, ЭЛЕГАНТНЫМ, ИЗЯЩНЫМ, ГАРМОНИЧНЫМ, СТРОЙНЫМ? Понять и постичь это сколько-нибудь полно сегодня едва ли возможно. Тем не менее некоторые предварительные штрихи в этой картине можно нарисовать. А именно: похоже, что красивым принято считать решение, удовлетворяющее присущему лингвистам ощущению параллелизма, симметрии. Иногда в связи с этим говорят о «системной конгруэнтности», имея в виду, что из нескольких решений выбирается то, которое в большей мере согласуется с общими принципами строения данной языковой системы. Вообще изящное решение — такое, которое с помощью небольшого числа исходных правил и единиц дает описание (и тем самым объяснение) как можно большему числу наблюдаемых реальных единиц. То есть, иначе говоря, элегантные решения предполагают вскрытие регулярности. Причем мы ценим такое решение тем выше, чем больше дистанция между прошедшим состоянием наших знаний о языковых явлениях (когда они представлялись хаотичной кучей изолированных фактов) и теперешним знанием (когда некоторый лингвист объяснил нам эти факты, приведя их в систему и выведя из минимального инвентаря исходных понятий). Апелляция к этому чувству удивления и восхищения изяществом научных решений осмысленна только тогда, когда это чувство действительно возникает у читателей (а не только у автора этих решений). То есть если решение является простым и при этом реальный читатель мысленно восклицает: «Ах я дурак! Как же я не догадался раньше! Ведь вот оно в чем дело! Как просто, однако!» У читателя лингвистической работы должно возникнуть ощущение озарения: раньше он видел какую-то бесформенную кучу, а после прочтения некоторой статьи увидел стройную систему, или «космос» (в переводе на русский язык — красу) описываемого объекта.

Самый типичный случай — вскрытие так называемых пропорций. XIX век был наполнен открытиями звуковых законов, которые вскрывали стройный характер соответствий между язы-

ками (а также чередований и изменений). В XX веке вскрытие системности фактов охватило и фонологию (учение об оппозициях), и морфонологию (выведение разнообразия альтернантов из единообразной исходной записи с помощью небольшого числа правил), и семантику (компонентный анализ, идея семантических множителей), и синтаксис (трансформационное описание синтаксических объектов).

Графические образы красивых решений тоже становятся объектами эстетической оценки: так, можно обратить внимание на красоту лингвистических таблиц, классификационных деревьев, графов и вообще схематизированных обобщенных диаграмм языковых объектов. В идеальном случае такие графические образы строятся не ради наукообразия и не ради чисто внешнего оптического созерцания их формы, но ради того, чтобы таким образом наглядно (как можно более наглядно) продемонстрировать системность или пропорциональность различий между описываемыми объектами.

Г. И. КУСТОВА

ИЗОБРАЖЕНИЕ И ВЫРАЖЕНИЕ (К ОСОБЕННОСТЯМ СЕМИОТИЧЕСКИХ ПРЕДИКАТОВ)*

В этой статье речь пойдет о семантических особенностях предикатов «изобразительного» ряда типа *изображать, показывать, отражать, передавать, представлять, выразить*, которые применяются к изображениям и изображенным объектам (для краткости будем называть эти предикаты «изобразительными», хотя многие из них, например *выразить*, имеют существенно более широкую сферу приложения). Основным материалом послужат произведения живописи. Основными (или, во всяком случае, принципиальными) для живописных работ являются предикаты ИЗОБРАЖАТЬ и ВЫРАЖАТЬ.

Все изобразительные предикаты, в том числе — *изображать и выразить*, в словарях толкуются друг через друга:

ИЗОБРАЗИТЬ 1.1 = передать, воспроизвести в художественном образе (в живописи, скульптуре, литературе);

ВЫРАЗИТЬ 1.3 = передать, изобразить средствами какого-л. искусства (*Вспомнила два-три моих пейзажа и теперь спрашивала, что я хотел в них выразить*);

ПОКАЗАТЬ 3.2 = изобразить в художественном произведении (*Не имея возможности показать нам, как живет и действует Базаров, Тургенев показал нам, как он умирает*);

ПЕРЕДАТЬ 3 = изобразить, воспроизвести (*Толпа передана художником живою, он проник в самую сущность массового движения*);

ОТРАЗИТЬ 4 = передать, воспроизвести в художественных образах; отобразить (*Он отразил пережитые впечатления в своих очерках и рассказах*)**.

При этом *изобразить* и *выразить* не только не являются синонимами, но, напротив, кажется очевидным, что эти предикаты относятся к двум противоположным, если угодно — взаимоис-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФНФ (проекты № 02-04-00294а и № 02-04-00295а).

** Нумерация значений и их формулировки, а также некоторые примеры (в сокращении) даны по МАС. Дальнейшие примеры частично взяты из искусствоведческих исследований.

ключающим, сферам: к сфере видимого, предметного, так сказать материального (и тем самым воспроизводимого), и к сфере невидимого, смыслового, информационного, которое нельзя изобразить, нельзя увидеть (непосредственно воспринять) и потому нельзя передать другому человеку иначе как только выразив. Однако несмотря на то, что изображаются и выражаются объекты разной природы и разного способа существования, тем не менее изображение и выражение связаны не только, так сказать, «метонимически», по смежности, — в том смысле, что изображение что-то выражает (ср. формулировку Ю. М. Лотмана: «...Какую мысль художник выразил своим изображением» [Лотман 1993/ 1998]), — изображение и выражение как виды деятельности имеют и более существенное сходство; у *изобразить* и *выразить* есть общая идея, общий компонент — ‘передать’. И эта идея передачи является ключевой для многих семиотических глаголов, так как в семиотическом акте автор что-то передает адресату, т. е. делает так, чтобы адресат что-то получил, **воспринял** — образ или смысл.

Изображение

Вообще, слово ИЗОБРАЖЕНИЕ — это метаслово. Для обиходных употреблений характерны другие значения «изобразительных» предикатов, ср. *У телевизора четкое изображение; Изображает из себя начальника*. В «живописном» же смысле ИЗОБРАЖЕНИЕ принадлежит языку культуры, т. е. языку, на котором, как говорил Ю. М. Лотман, культура описывает сама себя.

Основная идея изображения — «воспроизводить». Изображая, человек создает некоторый аналог объекта и тем самым его воспроизводит. Однако воспроизведение — гораздо более широкая сфера деятельности, чем изображение. Изображение как разновидность воспроизведения имеет ряд специфических признаков.

I. Каковы основные признаки ИЗОБРАЖЕНИЯ?

1) Изображение рукотворно, так сказать искусственно («сделано») — оно создается человеком, а не возникает само собой, как, например, отражение в зеркале или в воде.

У искусственности, сделанности есть импликация «ненастоящести», неподлинности. На этой импликации основаны значения выражений вроде *Изображает из себя начальника*. Если человек «ведет себя как начальник», он может быть, а может и не быть начальником, но если человек «изображает» начальника — зна-

чит, он точно не начальник; ср. также *И не надо изображать удивление, вы об этом прекрасно знали.*

2) Во-вторых, изобразить — это не просто воспроизвести. Изображение — это творческий акт, который связан с выбором определенных средств и в котором проявляется индивидуальность изображающего. То есть изображение связано с «художественностью», искусностью, искусством. Этим, в частности, определяется разница между *изображать* и *копировать* (ср. *Он (смешно) изображает начальника* и *Он копирует начальника* — в последнем случае речь идет лишь о механическом воспроизведении внешних особенностей поведения): у изображения есть автор, а у копии — так сказать, «исполнитель».

3) Наконец, еще один важный признак изображения — сходство с изображаемым объектом, идентифицируемость изображенного по его изображению. У *изобразить*, как отметила Е. В. Падучева [Падучева 2002], два разных актанта — оригинал и образ. И если образ не похож на оригинал (если оригинал не идентифицируем на основе образа), *изобразить* относится только к оригиналу, ср.:

Брак изобразил пианино, но понять этого нельзя;

Что изобразил Кандинский, непонятно.

II. Каковы основные признаки ИЗОБРАЗИМОГО и ИЗОБРАЖАЕМОГО?

В связи с этим возникает два вопроса:

а) что можно изобразить, а что нельзя и б) к чему применимы предикаты изобразительного ряда, а к чему неприменимы. Это не одно и то же.

А. Ограничения первого типа можно назвать денотативными.

Предикат *изобразить* применяется не просто к чему-то зрительно воспринимаемому, но прежде всего к чему-то предметному, фигуративному. В строгом смысле изображать можно предметы и фигуры (персонажей Священного Писания, людей, животных, фантастических и мифологических существ). Изображается то, что можно увидеть, и в том виде, в каком это можно увидеть, ср.:

Фортуна изображали в виде женщины в колеснице;

Зевс изображался в виде быка или золотого дождя.

При этом можно сказать, например:

Орел и грифон символизируют добро, а дракон и василиск — зло,

— но нельзя:

*В средние века добро изображалось в виде орла и грифона, а зло — в виде дракона и василиска;

или:

*Орел изображает добро, а василиск — зло.

Другой пример. В картине Брейгеля «Сорока на виселице» сорока, по мнению искусствоведов, означает сплетников. При этом нельзя сказать *Сорока на виселице изображает сплетников или *Сплетники изображены в виде сороки.

Природа этих языковых ограничений — именно в способе существования изображаемых «объектов». Например, Зевс, в соответствии с мифологическими представлениями, действительно «существовал» в виде быка (пусть только в мифологическом универсуме), он принимал вид быка, — тем самым его можно было увидеть, а значит, и изобразить в виде быка. А сплетники не существуют в виде сороки. Тем более добро не существует в виде орла, у добра и зла нет «вида».

Однако предикат *изобразить*, *изображено* применяется, конечно, не только к предметам и фигурам, но к гораздо более широкому кругу явлений — например, к ситуациям и событиям, которые для краткости можно назвать сценами, ср. «Бегство в Египет», «Поклонение волхвов», «Гроза», «Сватовство майора» и т. п., например:

Босх изобразил мучения грешников в аду.

В действительности Босх изобразил только фигурки грешников и чертей, а то, что в аду происходят мучения грешников, мы знаем совершенно из других источников. То есть изображаются все равно предметы и фигуры в определенном соотношении, взаимном расположении. Просто мы, во-первых, воспринимаем эту композицию как выхваченный фрагмент реальности, остановленное мгновение, своего рода кадр из фильма; и, во-вторых, снабжаем, дополняем этот фрагмент реальности нашими фоновыми знаниями — и только после этого идентифицируем данную сцену.

В том же смысле можно сказать:

Художники Возрождения научились изображать движение/свет/освещенность; ↷

Импрессионисты научились изображать воздушную среду;

Джорджоне изобразил испуг женщины, застигнутой грозой

— это значит, что соответствующие явления можно каким-то образом увидеть, зрительно воспринять, — иначе это нельзя было бы изобра-

зять. Строго говоря, движение или испуг «изобразить», т.е. нарисовать, нельзя. На этих картинах все равно изображены только фигуры. Но позы и лица могут воспроизводить движение или выражать испуг. Здесь происходит своего рода стяжение, метонимический сдвиг:

Джорджоне изобразил испуганную женщину — изобразил испуг женщины.

Ни в одном словаре такой сдвиг отразить нельзя: он имеет когнитивную природу. Нельзя задать списком то, что изобразимо. Изобразимо то, что имеет достаточные (с точки зрения человека) внешние, зрительно воспринимаемые признаки — достаточные для идентификации или хотя бы интерпретации.

При этом, однако, нельзя сказать **В картине «Над вечным покоем» Левитан изобразил тишину*, — это все-таки метафора. Картина написана так, что мы ощущаем, буквально «видим» эту тишину, разлитую в природе, — но это все равно означает лишь то, что Левитан сумел передать живописными средствами состояние тишины, а не то, что он «нарисовал» тишину.

Таким образом, несмотря на то, что предикат *изобразить* довольно широко метонимически распространяется на явления, которые изобразить (в строгом смысле) нельзя, его сфера действия все-таки не безгранична.

Б. Другой тип ограничений можно назвать семиотическими ограничениями. Предикат *изобразить* относится только к миру изображаемого объекта, но:

— не относится к материальному носителю изображения. Можно сказать *написал* или *создал* картину, но не **изобразил картину* (*изобразить картину* можно только на другой картине);

— не относится к средствам изображения. Не говорят:

*Хитон изображался голубым цветом;

*Изобразил кистью/акварелью.

ЗАМЕЧАНИЕ

Применительно к литературным текстам предикаты *изображение* и *изобразить* сохраняют ту же идею, что и в живописи. Литература (во всяком случае, повествовательные, эпические жанры) — это описание. Но оно называется изображением, потому что описываемые события как бы разворачиваются на глазах читателя, — так, что их можно представить, в каком-то смысле *увидеть*, быть свидетелем изображенных событий. Однако этого, конечно, еще недостаточно, чтобы описание могло быть названо изображением. Изображением называется только «художественное» описание, ср.:

Свидетель точно и подробно описал внешность подозреваемого —
 *Свидетель точно и подробно изобразил внешность подозреваемого.

Передача

Как уже упоминалось, предикат 'передать' участвует в толковании как глагола *изобразить*, так и глагола *выразить*.

Передать и *изобразить* сближаются через идею 'воспроизвести'. Причем передать что-то можно и с помощью изображения, но тогда изображение будет не целью, а средством.

Обычно передающий является не автором, а свидетелем, получателем некоторой информации извне и выступает в качестве посредника, промежуточной инстанции (это соответствует ситуации физической передачи, ср.: *Передай ему этот пакет*). Но даже если человек пытается передать свои чувства (ср.: *Я не могу тебе передать, что я тогда испытал/ощутил/почувствовал*), главный критерий здесь — точность в широком смысле.

Основная задача передающего (и основная трудность) — найти такие средства, чтобы «получатель» мог составить адекватное представление об оригинале, — и в то же время посредник должен максимально устраниваться, не оставить следов своей личности — стать как бы просто «передающим устройством».

При передаче слов другого человека главное — не исказить их смысл (либо за счет неточной передачи, либо за счет привнесения чего-то личностного — субъективного отношения к передаваемому и т. п.). Если же передается что-то невербальное (ситуация, чувства, состояния), например, в живописи (или на сцене), то главный критерий здесь — достоверность и мастерство; и основные характеристики глагола *передавать* относятся в первую очередь именно к этим двум классам (достоверность: *точно, правдиво, объективно, убедительно*; мастерство: *живо, мастерски* и под.), ср.:

Мастера нидерландской школы с удивительной жизненной убедительностью передавали красоту и гармонию мира;

«Люминизм» ориентирован на достоверную передачу освещения и атмосферной среды;

Воздух слонится от зноя — это ощущение летней жары передано художником очень точно;

Атмосфера полуденного зноя и ослепительного солнечного света передана Брейгелем с замечательным колористическим мастерством;

Никогда ранее не удавалось художникам передать так живо чудовищную величину башни, размах строительства... (имеется в виду «Вавилонская башня» Брейгеля);

Архитектурный фон, детали мебели так же виртуозно переданы художником, как и фигура портретируемого.

Однако идея «живописной» передачи, как и речевой, та же самая: найти такие средства, чтобы получатель информации мог стать свидетелем, как бы увидеть это своими глазами; а если у него есть соответствующий опыт — то чтобы передаваемое максимально совпадало с его опытом, подтверждалось им.

Таким образом, при изображении ключевой является фигура автора — какие средства он нашел, чтобы создать образ — т. е. особую модель объекта, отражающую его индивидуальное видение этого объекта (о концепте образа см., в частности, [Арутюнова 1998]; а при передаче ключевой является фигура посредника, задача которого — полностью устранившись, сделать так, чтобы у зрителя (или слушателя/читателя) возникла иллюзия непосредственного восприятия. Но поскольку информацию нельзя передать как физический предмет и семиотический процесс «передачи» в действительности состоит в создании информационного аналога «передаваемого» объекта, то и от посредника, если он хочет добиться достоверности и «наглядности», требуется определенное умение или даже мастерство.

Выражение

Теперь рассмотрим, в чем задача выражения и чем оно отличается от передачи и изображения.

У выражения есть два модуса: намеренный (*позвольте выразить; старался выразить*) и ненамеренный (ср. *Лицо ее выражало испуг; Данное понятие в английском языке выражается таким-то словом*). Ниже речь пойдет о намеренном выражении.

В принципе, даже в языке, когда мы создаем «план выражения» для некоторого смысла (хотя языку обучаются и существуют какие-то конвенциональные способы выражения смысла), все равно присутствует какой-то творческий момент: выражение нужно подбирать, выбирать (пусть при свободном владении языком это происходит почти автоматически). Соответствие между содержанием и выражением мы устанавливаем. То есть выражение, как и изображение, создается, оно не существует само по себе.

На более высоком и более творческом уровне, когда выражается личный смысл (не обязательно в искусстве, но и просто в жизни), задача состоит в том, чтобы найти подходящие, адекватные средства, — чтобы донести именно то, что вы хотите донести (поскольку конвенциональных, общих средств для выражения личных смыслов не существует), и это может быть связано с определенными трудностями (*не могу выразить, трудно выразить*) — как в примере из М. А. Булгакова:

...Вообще вы все мне так надоели, что я выразить вам этого не могу.

Отсюда характеристики: *неточно/туманно выразился; Неясно выражает свои мысли.*

С другой стороны, у выражения может быть задача воздействовать, произвести впечатление, эффект — и здесь требуется определенное мастерство (*удачно/неудачно выразился; красиво выражается; читать с выражением; выразительные средства* (в искусстве)).

И в этом смысле *выразить* похоже на *передать*. Тот, кто изображает, предлагает СВОЕ видение того, что вы и сами можете увидеть или хотя бы представить, вообразить; а тот, кто передает, и тот, кто выражает, дает вам возможность узнать или увидеть то, чего вы не знаете или не видите. И в том и в другом случае требуется адекватность — чтобы другой человек получил примерно ту же информацию, которой владеет «источник», — и, очень часто, некоторое мастерство, искусство.

Что касается выражения каких-то идей с помощью собственно произведений искусства, то на этом уровне *выразить*, конечно, предикат, не специфичный для живописи. Но если говорить о живописи, здесь существенно то, что художник не пользуется словами, он выражает мысль с помощью изображения, «картинки». И вопрос в том, как ему это удастся (разумеется, ответ на этот вопрос, если такой ответ вообще существует, — это тема специального исследования). В самом общем плане можно заметить следующее.

С одной стороны, в живописи можно выражать весьма сложные идеи:

Симоне Мартини в своей живописи стремился прежде всего выразить духовную устремленность, отвечающую средневековым представлениям.

С другой стороны, что именно хотел выразить художник — это практически всегда вопрос интерпретаций, зрительских или искусствоведческих, ср.:

На заднем плане — три кошки, жадно пожирающие глазами птицу, христианский символ души. ПО-ВИДИМОМУ, в этой картине Гойя хотел выразить мысль о том, как хрупки преграды, ограждающие мир ребенка от сил зла.

Однако выражение мыслей (именно мыслей, идей, а не чувств и настроений), выражение смыслов — простых или сложных, понятных или непонятных, — связано прежде всего с фигуративной, так сказать, сценарной живописью, с предметными, идентифицируемыми формами, т.е. с изображением. Абстрактная живопись, отказываясь от изображения, отказывается и от выражения (в доступной для не слишком искушенного зрителя форме), ср. характерное заявление современного художника Робера Делоне: «Я хочу отразить свои чувства, а не изобразить их».

Таким образом, несмотря на то, что изображение и выражение относятся к двум совершенно разным мирам — материально-пластическому, видимому, и информационному, невидимому, — у них все-таки есть существенное пересечение, а именно: искусственность (созданность), авторство (вообще авторское, личностное начало) и, так сказать, искусность (мастерство).

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова 1998 — Арутюнова Н.Д. Образ // Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998.
- Лотман 1993/1998 — Лотман Ю. М. Портрет (1993) // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
- Падучева 2002 — Падучева Е.В. Образы и изображения // Проблемы семантического анализа лексики: Пятые Шмелевские чтения. Тез. докл. международной конференции. М., 2002.

Ю. С. МАРТЕМЬЯНОВ

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ТОЛКОВАНИЮ АВТОРСКОЙ ИДЕИ О НЕСОВМЕСТИМОСТИ ПОНЯТИЙ «ГЕНИЙ» И «ЗЛОДЕЙСТВО» СРЕДСТВАМИ ДРАМЫ*

«Гений» и «злодейство»: драматизация и толкование

Суть предлагаемой работы — не в прямом толковании выбранных понятий, а в обнаружении и описании того ситуационно-знакового пространства, которое необходимо для построения релевантной гипотезы, подтверждаемой авторским текстом.

Естественна попытка проверить возможность подобного перехода от абстрактного и минимального (исходно-глубинного) задания некоторой ситуации мира (= исходного «предтекста») до его более полного и логичного выражения в окончательном «поверхностном» виде средствами связного текста определенного жанра.

Богатым, а главное наглядным и убедительным материалом последовательных шагов такого воплощения является драма А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери».

Исходный шаг раскрытия избранной идеи — сам акт ее обозначения, пусть в виде отдельного имени: «гений», «злодейство», с неявным представлением о возможной стоящей за ними ситуации.

Надстройка над этими именами некоторого объединяющего предикатного утверждения «[суть] две вещи несовместные» задает некоторый связный мир и содержит намек на его устройство:

Гений и злодейство
[суть] две вещи несовместные

Это высказывание уже вводит некоторую связную ситуацию, однако очень неполную и нуждающуюся — для достижения ситуации полного авторского текста — в структурированной последовательности пополнений.

* Статья публикуется посмертно, в последней авторской редакции, в связи с чем ряд несовершенств в оформлении схематических описаний смысла (употребление стрелок, скобок, кавычек и т. п. в схемах) остались неисправленными.

Гипотеза, которой мы будем придерживаться, состоит в следующем. В общем случае строящийся текст, изначально неполный, или «предтекст», есть узел некоторой отдельной ветви означенных ситуаций.

Единая вершина, из которой расходятся подобные ветви с их узлами, непосредственно или опосредованно зависимыми от этой вершины, представляет собой связный набор аксиом, начальных требований, которые должны выполняться ситуационным содержанием любого из так или иначе зависимых узлов, какое бы новое пополнение в них ни содержалось.

Подобные требования должны выполняться также и ситуационными узлами, образующими более частное поддерево ситуаций, — по отношению к тому более богатому перечню свойств, который обнаруживается у особой вершины уже этого частного поддерева — при том, что эта частная вершина по-прежнему выполняет требования всех более ранних главных узлов — в том числе узла исходного, т. е. аксиом ситуационного мира в целом.

Возводимость зависимого ситуационного узла к вершинному узлу какого-либо одного из своих объемлющих поддереьев или к вершине ситуационного дерева в целом означает доказуемость его истинности для соответствующего ситуационного подмира/мира. И обратно — способность некоторого узла осложняться-пополняться некоторым другим узлом, нисходя до него как до зависимого, возможна лишь при выводимости второго из первого, т. е. при доказуемости истинности второго в условиях истинности первого.

Тем самым выведенность данного узла или предтекста из этой вершинной аксиоматики — т. е. его истинность для этого ситуационного мира — может быть доказана через возведение к этой вершине. С другой стороны, этот предтекст может быть продолжен новыми древесными узлами и, если тот или иной из таких узлов возводится к ранее доказанному узлу подмира, а тем самым и к исходной системе аксиом, может считаться пополнением этого предтекста и приближением к более полному тексту.

Попробуем использовать в качестве промежуточного предтекста пушкинской драмы приведенное высказывание «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Это значит, что выбранное высказывание должно быть выводимо из некоторого исходного подмира, достаточного для раскрытия ситуационной сути всех входящих в него знаков. Глубинное состояние ситуации с учетом согласованного ситуационного содержания каждого из знаков должно называться

— какие-то свойства личности, причем одновременно для одной и той же личности невозможные.

Уместно оговорить, что вводимые при пополнении знаки должны служить для обнаружения за исходной («глубинной») ситуацией некоторых предварительных свойств, заведомо для нее необходимых, а сам процесс их раскрытия может представлять собой восхождение от лобового — знакового — названия ситуации к его раскрытию через то или другое из этих презумптивных свойств («импликатов»).

Тем самым, с одной стороны, обозначение целостной ситуации опирается на наличие у каждого из используемых знаков (пока еще не слов, а «предикатов» и их «дополнений») его собственного, максимально абстрактного значения, а с другой — неполнота собственного содержания каждого отдельного знака уточняется за счет имплицитных свойств уже обозначенной — с его же участием — ситуации.

Обнаружение у вводящего ситуацию высказывания особого имплицитного содержания не служит еще свидетельством его истинности (об этом см. ниже — про афоризмы), но содействует его полноте и логической связности. Не доказывая еще истинности вводимого высказывания, мы лишь обнаруживаем — через имплицитивы выбранных знаков — более полное, недвусмысленное и логичное раскрытие называемой ситуации.

Таким образом, выявляются разные стадии и стороны строящегося предтекста.

1-я стадия — это его начальное, допустимое, пусть неполное и неподтвержденное состояние «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

Предварительный характер этого высказывания, необходимость или по крайней мере желательность прояснения названной в нем ситуации состоит уже в том, что

— дополнения предиката «несовместность», хотя и не нарушают связности объявленной ситуации, но явно требуют уточнения представлений о «гении» и «злодействе» — применительно именно к этому предикату. Для объявленной весьма общей и абстрактной ситуации это должны быть

- поведенческие свойства личности,
- но при этом одновременно для нее невозможные.

Такое первичное раскрытие придает описанию большую естественность, логичность и полноту; но тем самым и у исходных знаков «гений» и «злодейство» обнаруживается особая

ситуационно имплицированная конкретизация, которая может восприниматься как их ситуационный смысл.

(«Две вещи» = два способа поведения личности. «Несовместные» = невозможные у одной и той же личности одновременно.)

Знак может обнаруживать свой опорный, необходимый «предсмысл», «импликат», подтверждающий его допустимость в соответствующем подмире, через «восхождение по дереву» (\leftarrow) смысловых узлов.

Так, знак «гений» имеет импликатом самоценность творчества, которая имплицирована ненужность, а для гения и невозможность использования творчества как средства для какой-либо иной цели:

«(явл. человек) \leftarrow (((«не используется как средство \leftarrow ((«явл. самоценным \leftarrow («то как творит)) \leftarrow «гений,

а знак «злодейство» («воплощение злодеяния») имплицировано «ненависть» к чужому превосходству:

«(явл. человек) \leftarrow , («ненавидит») X-a)) \leftarrow совершает злодейство.

Обратно, раскрытие-конкретизация знака предполагает «нисхождение по дереву смыслов», т. е. вывод \rightarrow .

Например, при появлении знаков «гений и злодейство»

- если в знаке «вещи» обнаруживается импликат «способы поведения личности»,
- а предикат «несовместность» конкретизируется как невозможность наличия (разных поведений) у одной и той же личности,
- то в противоположность знаку «гений», имплицированному (подразумеваемому) творческий дар как самоценность, т. е. бессмысленность его использования как средства для каких-либо иных целей, понятие «злодейство» допускает импликацию о противоположном толковании творчества именно как о средстве доказать свое превосходство над соперником ради успеха и славы, но тем самым — в случае превосходства соперника — и о зависти с возможным возмущением «неправотой» судьбы, о ненависти к сопернику, а отсюда и о злодействе.

Стоит подчеркнуть, что непосредственно несовместимым с гениальностью является уже само стремление к превосходству и славе, а зависть, возмущение неправотой и нена-

висть — не говоря уже о злодействе — несовместны с гением уже опосредованно, как следствия этого стремления.

Иначе говоря, если смысл знака «гений» имплицитно (= подразумевает) творчество как самоценность, т.е. невозможность его использования как средства для каких-либо иных целей, то при «несовместности» с гениальностью — оказывается возможным обратный переход — «нисхождение» (= логический вывод), а именно переход к использованию творчества как средства для особой цели, такой как навязывание своего превосходства над другими, ради собственного успеха и славы.

Соответственно при предпочтении, оказанном «судьбой» сопернику, возможны также и другие выводы:

— во-первых — о болезненном переживании, которое в этих обстоятельствах толкуется как «зависть»,

— а во-вторых — о таком следствии самой зависти, как возмущение «неправотой», ненависть и, наконец, «злодейство».

Построение текста может, таким образом, совершаться от выбранного узла двояким путем:

а) как вверх по дереву — к импликациям,

б) так и вниз к логическим следствиям (отношение «ведет»).

Примеры

А. Знак «гений» предполагает «восхождение» к своему имплициту, а именно — к самоценности творчества, а самоценность в свою очередь имплицитно подразумевает невозможность использования творчества как средства для какой-либо особой цели, т.е.:

«(явл. человек»

<--((«не используется как средство)

<-(«явл. самоценным <--(< «то как творит»))<«гений

Деревья, фиксирующие (несовместные) поведенческие характеристики — «гения» и «злодейства», получают особое измерение при соотнесении с образами конкретных лиц — Моцарта и Сальери, и прежде всего потому, что этим соотнесением создается новое средство для описания реального мира: поддерево характера героя как бы проецируется на отдельные, несвязные факты мира и связывает их в виде нового типа следствий — от характера того или другого героя — к способу его видения этого мира.

Назовем перечень некоторых ситуаций, не имеющих отношения к самим свойствам гениальности или злодейства, но выяв-

ляющихся в этом мире, получающих разные оценки при проецировании на них того или иного из свойств.

1) Из веры гения в самоценность искусства следует снисходительность даже к неумелому исполнению (Слепой скрипач исполняет музыку Моцарта):

<...> Нет, мой друг, Сальери!
Смешнее отроду ты ничего
Не слыхивал... Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал *voilà che sapete*. Чудо!
Не вытерпел, привел я скрипача,
Чтоб угостить тебя его искусством.

2) В силу отсутствия у гения каких-либо корыстных вне-творческих целей для него естественно не замечать корыстных мотивов в поведении собеседника:

Ты, Сальери,
Не в духе нынче. Я приду к тебе
В другое время.

3) Отсутствие стремлений к славе ведет к иронической оценке своих творений:

[Принес] безделицу. Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли,
Сегодня их я набросал. Хотелось
Твое мне слышать мненье; но теперь
Тебе не до меня.

4) Гениальность способствует неожиданной образности:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
<...>
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же.
(Играет.)

5) Самозабвенность творчества ведет к прозрению трагического конца:

<...> Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне *Requiem* и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною

Не приходил мой черный человек;
 А я и рад: мне было б жаль расстаться
 С моей работой, хоть совсем готов
 Уж Requiem. Но между тем я...
 <...>
 Мне совестно признаться в этом...

<...>
 Мне день и ночь покоя не дает
 Мой черный человек. За мною всюду,
 Как тень, он гонится. Вот и теперь
 Мне кажется, он с нами сам-третьей
 Сидит.

6) И к вере в естественную гениальность и дружбу творцов и в несовместность гения со злодейством:

Да, Бомарше ведь был тебе приятель;
 Ты для него «Тарара» сочинил,
 Вещь славную. Там есть один мотив...
 Я все твержу его, когда я счастлив...
 Ла л а л а л а... Ах, правда ли, Сальери,
 Что Бомарше кого-то отравил?

<...>
 <...> Он же гений,
 Как ты да я. А гений и злодейство —
 Две вещи несовместные. Не правдаль?

<...>
 <...> За твое
 Здоровье, друг, за искренний союз,
 Связующий Моцарта и Сальери,
 Двух сыновей гармонии.

(*Пьет.*)

<...>
 Слушай же, Сальери,
 Мой Requiem:
 (*Играет.*)

Ты плачешь?

<...>
 Когда бы все так чувствовали силу
 Гармонии! но нет: тогда б не мог
 И мир существовать; никто б не стал
 Заботиться о нуждах низкой жизни;
 Все предались бы вольному искусству.
 Нас мало избранных, счастливых праздных,
 Пренебрегающих презренной пользой,
 Единого прекрасного жрецов.

Не правда ль? Но я нынче нездоров,
 Мне что-то тяжело, пойду, засну.
 Прощай же!

Аналогично: знак «злодейство» («воплощение злодеяния») имплицитно «зависть» к чужому превосходству, а также ненависть к его обладателю.

«(явл. человек) <-,
 (<ненавидит--X-a)(<(-<завидует превосходству X-a))<-<-< злодей.

Б. При отсутствии гениальности от соответствующего узла оканчивается возможным

— обратный переход «нисхождение» по дереву, т.е. логический вывод, а именно от использования творчества как средства — к такой особой цели, как навязывание своего превосходства над другими, т.е. к успеху и славе, а соответственно при предпочтении, оказанном сопернику, возможен также и вывод — о болезненном переживании = «зависти», из которого затем выводимо возмущение «неправотой» и ненависть к сопернику.

Итак, возможность вывода из одного ситуационного смысла его более полного, эксплицированного представления оказывается средством пополнения и конкретизации исходного предтекста.

Но тот же предтекстный узел может обогащаться через переход к более ранним вершинам дерева вывода и даже к самой исходной из них — вершине дерева в целом.

В совокупности, после восхождения (а) и нисхождения (б), наш предтекст имеет вид:

«(явл. человек)
 <-(((«не используется как средство
 <-((«явл. самоценным <--(< «то как творит))
 ←<гений

«(явл. человек)
 <-,(<ненавидит(--X-a)
 <(-<завидует превосходству X-a))<-<-< злодей

«явл. человек») >->
 (использует творчество как средство >->
 ((навязывает свое превосходство другим) V
 или /при предпочтении, оказанном сопернику/

(болезненно переживает << завидует сопернику) >>
 ((«возмущается неправотой»)>>
 (ненавидит соперника)

Наша задача — подойти к пониманию связной ситуации мира как путем (а), так и путем (б)

— как от задания некоторой ситуационной аксиоматики к «нисходящему» выводу из нее дерева разнообразных способов ситуационного пополнения и развертывания этой аксиоматики,

— так и наоборот, через восхождение от некоторого из собственных значений выбранного предтекста к его импликату — некоторой предварительной ситуации мира, а — в конце концов

— к его исходной аксиоматике, что соответствует доказательству истинности этого предтекста в условиях задаваемого этой аксиоматикой мира.

Деревья, фиксирующие (несовместные) поведенческие характеристики, «гения» и «злодейства» — получают особое измерение при соотнесении с образами конкретных лиц — Моцарта и Сальери, и прежде всего потому, что этим соотнесением создается новое средство для описания реального мира: поддерево характера героя как бы проецируется на отдельные, несвязные факты мира и связывает их в виде нового типа следствий — от характера того или от другого героя — к способу толкования мира в сознании этого героя.

- 1) Пусть человек (X) пытается творить >>/
- 2) (но использует творчество как средство >>>
- 3) ((стремится достичь у окружающих славы
- 4) <<(убеждает их в своем превосходстве над другими) >>/
- 5) но при предпочтении соперника >>→
- 6) (болезненно переживает << завидует сопернику) >>>
- 7) ((«возмущается неправотой»)>>
- 8) (ненавидит соперника)

Особый интерес представляет проецирование восприятия на самого себя — именно на свои реакции с целью самооправдания — в форме мо^нологов (Сальери) — а именно по поводу зависти.

- 1) Отвергя рано праздные забавы;
 Науки, чуждые музыке, были
 Постылы мне; упрямо и надменно

От них отрекся я и предался
 Одной музыке. Труден первый шаг
 И скучен первый путь. Преодолею
 Я ранние невзгоды. Ремесло
 Поставил я под ножем искусству;

<...>

Музыку я разъял, как труп. Поверил
 Я алгеброй гармонию. Тогда
 Уже дерзнул, в науке искушенный,
 Предаться неге творческой мечты.

- 2) Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
 Не смея помышлять еще о славе.
- 3) У сильным, напряженным постоянством
 Я, наконец, в искусстве безграничном
 Достигнул степени высокой. Слава
 Мне улыbnулась; я в сердцах людей
- 4) Нашел созвучие своим созданьям.
 Я счастлив был; я наслаждался мирно
 Своим трудом, успехом, славой; также
 Трудом и успехами друзей,
 Товарищей моих в искусстве дивном.
- 5) Нет! никогда я зависти не знал,
 О, никогда! Ниже когда Пиччини
 Пленить умел слух диких парижан...

<...>

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
 Когда-нибудь завистником презренным,
 Змеей, людьми растоптанною, вживе
 Песок и пыль грызущую бессильно?

- 6) <...> А ныне — сам скажу — я ныне
 Завистник. Я завидую; глубоко,
 Мучительно завидую. О небо!
- 7) Где ж правота, когда священный дар,
 Когда бессмертный гений — не в награду
 Любви горящей, самоотверженья,
 Трудом, усердия, молений послан —
- 8) А озаряет голову безумца,
 Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Особым, естественным расширением картины мира является само нисхождение от описанных типов человеческого восприятия и оценки — к их проявлению в том, как носители этих

типов выбирают и воспринимают факты окружающего мира, оценивают их и реагируют на их существование. Именно благодаря своеобразию этих выборов и оценок создается особый уровень текста.

Мир глазами завистника (Сальери):

Диктаторская нетерпимость к проявлениям наивной непосредственности в оценке фактов:

- 1) <...> И ты смеяться можешь?
 <...> Нет,
 Мне не смешно, когда маляр негодный
 Мне пачкает Мадону Рафаэля,
 Мне не смешно, когда фигляр презренный
 Пародией бесчестит Алигьери.
- 2) <...> Ты с этим шел ко мне
 И мог остановиться у трактира
 И слушать скрипача слепого! — Боже!
 Ты, Моцарт, недостойн сам себя...

Самоуверенность:

- 3) <...> Какая глубина!
 Какая смелость и какая стройность!
 Ты, Моцарт, Бог и сам того не знаешь;
 Я знаю, я.

Мрачная решимость завистника следовать роковой судьбе «чада праха» с бескрылыми желаниями:

- 4) Нет! не могу противиться я доле
 Судьбе моей: я избран, чтоб его
 Остановить; — не то мы все погибли,
 Мы все, жрецы, служители музыки,
 Не я один смоей глухою славой...
 Что пользы, если Моцарт будет жив
 И новой высоты еще достигнет?
 Подымет ли он тем искусство? Нет;
 Оно падет опять, как он исчезнет.
 <...>
 Что пользы в нем? Как некий херувим
 Он несколько занес нам песен райских,
 Чтоб, возмудив бескрылое желанье

В нас, чадах праха, после улететы!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою

Здесь уместно напомнить о нашей давней попытке доказывать некоторые максимы Ф. де Ларошфуко, т. е. возводить сочиненный им нетривиальный текст некоторого афоризма, например:

Люди часто хвалятся самыми преступными страстями, но в зависти, страсти робкой и стыдливой, никто не смеет признаться

с промежуточным утверждением («леммой» 24);

Если X завидует Y-у в связи с некоторым явлением α -ой и страдает, то причиной страдания является не отсутствие у него α -ы, а зависть к Y-у

к построенной (и опробованной нами) аксиоматике мира «тщеславного человека», т. е. к заданию мира исходного, элементарного, где используемые в аксиомах термины уже сведены к минимуму собственных импликатов:

Аксиомы общечеловеческие

- «Человеку неприятно отсутствие приятного» (А-1)
- «Человеку приятно отсутствие неприятного» (А-2)
- «Человек желает или стремится воспринимать приятное» (А-3)
- «Человек желает или стремится не воспринимать неприятное» (А-4)

Аксиомы мира тщеславия

- «Считать себя лучше других человеку приятнее всех прочих удовольствий» (ЛА-1)
- «Считать себя хуже других человеку неприятнее всех прочих страданий» (ЛА-2)
- «Положительное мнение окружающих ведет к тому, что человек, сомневающийся в своем превосходстве над другими, начинает в него верить» (ЛА-3)
- «Отрицательное мнение окружающих ведет к тому, что человек, верящий в свое превосходство над другими, начинает в нем сомневаться» (ЛА-4)

В качестве примера доказательства начнем с утверждения:

«Если X завидует Y -у в связи с некоторым явлением α -ой и страдает, то причиной страдания является не отсутствие у него α -ы, а зависть к Y -у.»

Доказательство:

К страданию при зависти ведет тот факт, что X , воспринимая Y -а, полагает, что тот, испытывая удовольствие от α -ы, считает это наградой за свое совершенство, в то время как у X -а для такого мнения о себе оснований нет. Именно это невыгодное сравнение и является для X -а по ЛА-2 неприятным, и воспринимая его, он страдает. Но это значит, что к страданию X -а ведет сама зависть, и в первую очередь знание о некотором благе α и об Y -е, который этим благом располагает, в то время как желание α -ы является лишь следствием знания, вместе с которым такое знание называется завистью. Напротив, если бы X не завидовал Y -у, т. е. зная об Y -е и благе α , не желал бы α -ы, — например, из-за разницы во вкусах, — то путь от знания к страданию, описанный выше, не имел бы места: отсутствие зависти оказалось бы препятствием к страданию. Утверждение доказано.

Подчеркнем, что само доказательство от ссылок на аксиомы и промежуточные определения есть описание некоторого особого узла, выводимого из аксиоматики и приближающего нас к ситуации зависти в пушкинском тексте — т. е. к ситуации производной, в частности к ситуации «ненависти»: «Страдания, вызванные завистью в связи с α -ой, ведут к тому, что завистник ненавидит обладателя α -ы».

Частное последующее утверждение с его доказательством еще более приближает нас к пушкинскому Сальери:

«Зависти человек стыдится и не осмеливается в ней признаться».

Доказательство:

Завидуя Y -у, X по лемме 24 страдает. Признаваясь в этом, X оказывается в мире мнений с аксиомами ЛА-3 и ЛА-4, и тогда его ожидают следующие ситуации:

- прежде всего X достоин порицания за то, что его желание не собственное и не подлинное, ибо возникло в виде зависти;
- если α есть достоинство, то своим признанием X дает повод к отрицательному мнению о себе за отсутствие этого достоинства и одновременно

менно к похвале в адрес ненавистного Y-а, который этим достоинством обладает;

- особенного порицания X может удостоиться за то, что предается страданиям зависти и, значит, не обладает способностями для осуществления возникшего желания. Таким образом, причиной страданий завистника, т. е. началом и необходимым фактором пути, ведущего X-а к страданию, является не отсутствие желаемой α -ы, а сама зависть, точнее — тот факт, что X узнает о наличии α -ы у Y-а.

Легко видеть, что доказанные, т. е. возводимые к аксиоматике мира тщеславия, определения зависти прямо предсказывают те поступки, которые составляют пушкинский текст. А это значит, что у Пушкина понятие зависти имплицитно не просто заданным предтекстом («Гений и злодейство...»), но фактически возводимо к базовым законам более широкого мира, — который оказывается миром тщеславного человека вообще.

Тем самым при переходе от глубинной структуры к поверхностной — для воплощения предтекста в текст — преобразования состоят в построении все более богатых ситуационных миров от минимального набора аксиом, описывающих единые законы некоторого весьма широкого мира, к дереву расходящихся подмиров, опирающихся на те же законы, но при осложнении их разными ситуационными содержаниями, в частности — к подмиру «несовместимости гения и злодейства», с характерным поддеревом утверждений — теорем о зависти.

Уместно сопоставить также

- восхождение от того или иного из бесчисленных реальных утверждений к их единой аксиоматике, т. е. от ситуации к ее логическим основам-предпосылкам, т. е. восхождение, являющееся доказательством; — через соответствующее множество текстов-доказательств
- с обратным путем-нисхождением от общих, исходных законов единой аксиоматики — ко множеству реальных ситуаций, допустимых в рамках этой аксиоматики.

Наконец, окончательное воплощение предтекста в текст осуществляет сам автор, облегчающий читателям ориентировку в изложении-развертывании введенного содержания.

Существенно, что зависть вводится в предтекст и обретает осмысленность только после появления ситуации успеха и славы, пусть даже сам герой зависти к успеху через тяжкий труд не называет («Нет, никогда я зависти не знал!») и введение понятия «зависть» автор сознательно предваряет описанием тяжких усилий и достижений Сальери на путях освоения искусства как «ремесла» («Родился я с любовью к искусству...» — чем, собственно, он и объясняет свое право на славу и неизбежность зависти при несправедливости судьбы).

Такое расширение и уточнение предтекста в текст должно моделировать процесс сочинения и изложения жизненной ситуации с ее имплицитными средствами.

Следующий шаг расширения предтекста связан уже с его перестройкой волею самого автора — с целью повлиять на восприятие читателя. Речь может идти, к примеру, о вводе неполных или ситуационно не раскрытых сведений задолго до того контекста, который должен их прояснить, ср. мысль об абстрактной «правде»: «Нет правды на земле, но правды нет и выше». Включенная в первый монолог Сальери, она далеко отстоит от своего более четкого и ситуационного использования и уточнения в монологе «О небо! Где ж правота, когда священный дар, Когда бессмертный гений — не в награду Любви горящей, самоотверженья <...> А озаряет голову безумца?»

Кстати, возвращаясь к предтекстовым осмыслениям слов, стоит отметить и интенсивное использование «синонимии»: смысл «справедливости» (переносимый в начало) задается наиболее абстрактным словом — «правда» («Нет правды на земле, но правды нет и выше»), чтобы затем обрести свое сюжетное прояснение в виде синонима «правота» («Где ж правота, когда священный дар, Когда бессмертный гений — не в награду Любви горящей, самоотверженья, Трудов, усердия, молений послан»).

На уровне синтаксиса показана возможность, отправляясь от глубинного представления предикатных связей, синтезировать их реальное поверхностное выражение, а тем самым есть надежда накопить достаточный опыт и для обратного процесса — анализа. Естественно попытаться возвести к более глубинному состоянию и целый текст, для начала — к представлению его в виде сплошной древесной структуры валентных предикатов как таковых и их номинализованных представлений («то, как...»), используемых, с одной стороны, в качестве дополнений к предикатным валентностям, но с сохранением, с другой стороны, собственных валентностей для присоединения новых номинализаций.

Для пушкинского (линейного) текста такой древесный предтекст имел бы (извините!) вид дерева с искусственно номинализованными дополнениями (типа «то, как»).

Предтекст:

А ныне (что следует за

тем как) Усильным, напряженным постоянством (= ч. сл. за

тем как) Бросил все, что прежде знал (...ч. сл. за

тем как) Стал творить, но в тишине, но в тайне (...после

того как) Уже дерзнул, в науке искушенный (после

того как) Ремесло поставил я подножием искусству (после

того как) Преодолел я ранние невзгоды (после того как...)

Родился я с любовью к искусству (...после чего...)

Я наконец в искусстве безграничном

Достигнул степени высокой.

Слава мне улыбнулась, я в сердцах людей

Нашел созвучия своим созданьям.

Я счастлив был: я наслаждался мирно

Своим трудом, <...> успехами друзей,

Товарищей моих в искусстве дивном.

Можно показать, что при необходимости (для обеспечения лучшего читательского понимания) предварить некоторый вышележащий предтекст каким-либо из зависимых — нижележащих — высказываний, упрятанным в дополнение, т. е. номинализованным, нужно произвести особую трансформацию «экспонирования», перенести высказывание из-под этого номинализатора (заменяемого местоимением) непосредственно перед нужным предтекстом и связав их между собой отношением «экспозиции»: предварительное высказывание объявляется главным членом («экспозитом»), а предваренный предтекст — зависимым («аппозитом»),

Ср. текст (= экспонированный предтекст)

R. EXP

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет и выше. Для меня

Так это ясно, как простая гамма.

R. EXP

Родился я с любовью к искусству,

R/EXP/

R.EXP

Преодолея

Я ранние невзгоды,

R/EXP/

R.EXP

Ремесло

Поставил я подножием искусству;

R/EXP/

R.EXP

Уже дерзнул, в науке искушенный

R/EXP/

R.EXP

...стал творить;

но в тишине, но в тайне

R/EXP/

R.EXP

У сильным, напряженным постоянством

Я, наконец, в искусстве безграничном

Достигнул степени высокой. Слава

Мне улыбнулась; я в сердцах людей

Нашел созвучия своим созданьям.

Я счастлив был: я наслаждался мирно

Своим трудом, <...> успехами друзей,

Товарищей моих в искусстве дивном.

R/EXP/

Нет! никогда я зависти не знал...

<...>

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был

, Когда-нибудь завистником презренным <...> ?

<...> А ныне — сам скажу — я ныне

Завистник. Я завидую; глубоко,

Мучительно завидую. О небо!

R/EXP/

Где ж правота, когда священный дар,

Когда бессмертный гений — не в награду

Любви горящей, самоотверженья,

Трудов, усердия, молений послан —

А озаряет голову безумца,

Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

На этом завершающем шаге предтекста с его последним — перестановочно-экспозитным переходом — могут серьезно рассматриваться уже чисто синтаксические трансформации, связанные с переходом от глубинных предикатов-дополнений — к поверхностным членам предложения и частям речи. (См. работы о высказывательных мотивах и трансформационном выводе поверхностных синтаксических отношений (начиная с приведенной уже экспозиции) с их воплощением такими средствами, как деепричастие, залог, безличность.)

Однако приведенное синтаксическое трансформирование касается лишь последнего шага перехода к тексту, формализация предшествующих (1–5) шагов была связана с преобразованиями самого ситуационного содержания.

IN MEMORIAM

Юрий Семенович Мартемьянов (1930–2003)



28 ноября 2003 г. на 74-м году жизни скончался выдающийся русский ученый, яркий лингвист и замечательный человек, Юрий Семенович Мартемьянов.

Ю. С. Мартемьянов родился 12 августа 1930 г. в Вятке. Окончил романо-германское отделение филологического факультета МГУ по специальности «Французский язык и литература» (1953), затем аспирантуру при кафедре

общего языкознания (1956), работал преподавателем кафедры иностранных языков АН СССР (1956–1959). Его кандидатская диссертация (1958) была посвящена формам простых времен изъявительного наклонения в современном французском языке, грамматические значения которых («общие значения», «инварианты») он обнаружил и изящно описал методами классического структурализма.

С конца 1950-х гг. интересы Ю. С. Мартемьянова были обращены к проблемам машинного перевода (МП). В 1959–1960 гг. он работает сотрудником Лаборатории МП I МГПИИЯ им. М. Тореца. Занимаясь проблемами автоматического синтаксического анализа, в 1959–1962 гг. Юрий Семенович создал теорию синтаксических признаков слова (уподобив их дифференциальным признакам в фонологии) и сформулировал правила, по которым можно получить вывод о том, есть или нет между двумя соседними элементами текста подчинительная связь той или иной степени «тесноты». Он предложил инвентарь универсальных признаков, словарно приписываемых основам и суффиксам (словоформа как целое получает их в результате действия правил комбинации признаков ее частей). Уже здесь методы дистрибутивной грамматики (принцип непосредственных составляющих) были совмещены с синтаксисом зависимостей. Построенная им универсальная формальная теория синтаксиса была основана на учете как валентностей слов, так и их линейного порядка¹.

В 1960–1975 гг. Ю. С. Мартемьянов работал преподавателем (с 1966 — доцентом) кафедры перевода (романские языки) МГПИИЯ, параллельно участвуя в работе Лаборатории МП вплоть до 1975 г. В эти годы он разработал теорию формализованного синтаксиса и семантики, во многом предвосхитив будущие достижения научной мысли.

Манифест Лаборатории МП о принципиальном использовании смысла при МП (1961), созданный Ю. С. Мартемьяновым совместно с А. К. Жолковским и Н. Н. Леонтьевой, радикально изменил само направление лингвистического моделирования: вместо описания «от форм — к значениям» был предложен обратный подход² (позднее к этому же придут создатели «порождающей семантики»). «Смысл» трактуется как результат понимания текста, который сохраняется неизменным при переводе и пересказе. Было введено понятие «смысловой записи» (как для слова, так и для предложения; отсюда позднее возникнет понятие

¹ Некоторые из этих идей нашли применение также в практическом учебнике французского языка [1].

² Концепция «Манифеста» была одним из важнейших импульсов разработки теории моделей «Смысл ↔ Текст» (А. К. Жолковский, И. А. Мельчук, Ю. Д. Апресян) и родственных ей подходов.

«семантического представления»), предложен инвентарь «элементарных смысловых единиц» («семантических множителей»): 'отрицание', 'положительность', 'обладание', 'ощущение', 'время', 'пространство', 'одушевленность', 'элемент', 'совпадение с речью', 'существование', 'восприятие', 'действие' и др. (позднее отсюда родится идея «семантических примитивов»).

Вскоре (1964) Юрий Семенович сделал еще один беспрецедентный шаг вперед, и сегодня поражающий своей безоглядной смелостью. Он предложил изучать не только собственно смысл (явно выраженный), но и «более широкую картину действительности». Та «действительность», в которую отдельная ситуация погружена и частью которой она является, позднее (в его работах 1980-х гг.) получила наименование «мира». Но задача не сводится к описанию отдельной ситуации, обозначаемой предложением. Статья Юрия Семеновича о форме записи ситуаций (1964) была, в сущности, первой (пионерской) работой по «искусственному интеллекту»³. И это не проект на будущее, а вполне реальная (хотя и эскизная) модель логического вывода (в «естественном» тексте)! Существует два уровня понимания текста. Первый, менее глубокий, — это умение ответить на вопрос «Что значит данный текст?», описать ситуацию, непосредственно обозначаемую данным текстом⁴, перевести или пересказать текст. Второй, более глубокий, уровень понимания — это умение вывести из текста правдоподобные гипотезы о высоковероятных следствиях из него. Мало описать отдельную ситуацию, надо еще ее понять, интерпретировать, т. е. ответить на вопросы «К чему бы это?», «Что из этого (вытекает)?», «Как все это (прикажете) понимать?». Не ограничиваясь сферой эксплицитно выраженных значений, Ю. С. Мартемьянов проанализировал те сокровенные пласты смысла, которые нужны для объяснения самого феномена осмысленности и логической связности текста. Это предвосхитило рост внимания к презумпциям,

³ По терминологии 1970-х гг.; примерно в середине 1980-х гг. эту науку переименовывают в «когнитивистику».

⁴ Уже в 1964 г. Ю. С. Мартемьянов обращает внимание на то, что разные языки навязывают разную «схематизацию» реальной (обозначаемой) ситуации: так, при переводе с русского на французский словосочетания *пойти по аллее* — *s'engager dans une allée* (букв. «вступать, углубляться, вязаться [в аллею]») происходит «подмена микроситуаций: вместо заданной в оригинале называется другая», а именно ситуация «перемещения в пространстве» подменяется ситуацией «перехода в более стесненное состояние». Для описания «семантического согласования» таких «семантически отмеченных» слов с контекстом надо описать не только реальную ситуацию, но и особую «схему» («угол зрения», «постоянный образ»), накладываемую языком на эту ситуацию. (Позднее это назовут «концептуализацией мира языком».)

следствиям (инференциям), импликатурам, косвенным смыслом высказываний, оказавшимся в центре внимания лингвистов в 1980-е гг. и позже⁵.

В работе 1969 г., созданной совместно с математиком Г. В. Дорофеевым, был описан механизм доказательства логической связности «естественного» текста (народной сказки). Не ограничиваясь изучением законов целесообразного поведения (в работах 1964–1969 гг.), Юрий Семенович вскоре (1975) предпринял (совместно с видным философом и социологом Ю. А. Шрейдером) анализ основных особенностей ритуала как самоценного поведения [4].

Затем (в работе 1983 г.) модель «естественного» логического вывода была использована для реконструкции аксиоматики психологического мира «слабохарактерного человека» («мира тщеславия») и доказательства внутренней цельности корпуса произведений одного автора, выражающих разные проявления законов этого мира (а именно, для афоризмов Ф. де Ларошфуко) [7].

В работах по синтаксису (1969–2000) Ю. С. Мартемьянов, исходя из идеи о принципиальном совмещении синтаксиса зависимостей и синтаксиса составляющих (близкие мысли высказывались также А. В. Гладким), разработал научный аппарат описания синтаксической структуры текста на основе принципов эксплицитности, связности, полноты и сплошного охвата речевых отрезков и тем самым подвел общую основу под описание «валентных» (предикатно-аргументных), «юнктивных» отношений (т. е. отношений главенствования/зависимости) и «эмфазных» (коммуникативных, тема-рематических) отношений [2]. Это позволило понять и описать взаимосвязь таких феноменов, как члены предложения, части речи, роль словообразования в выражении коммуникативной организации информации [5; 8].

В 1973–1976 гг. Ю. С. Мартемьяновым была построена порождающая грамматика, исчисляющая не изолированные предложения, а осмысленные тексты, пронизанные анафорическими связями [3]. Она позволила последовательно задать композицию связного текста (порядок изложения информации), анафору и катафору, структуру сложного и осложненного предложения, феномен вводных оборотов, а также обусловленность актуального членения предложения контекстными факторами [6; 10].

Ю. С. Мартемьянов вскрыл сущность феномена перифразирования: вопреки традиции формулировать трансформации, нарушающие коммуникативную структуру, он разработал противоположный подход (идею контролируемого изменения смысла при трансформациях), при котором трансформации служат, наоборот, средством воплощения самой

⁵ Новизна этого подхода отмечалась К. И. Бабицким, Ю. Д. Апресяном, И. Жантійомом, С. И. Гиндиным; см. также библиографию к книге [8].

этой коммуникативной структуры⁶. Мысль о том, что синтаксические отношения (подлежащее, обстоятельство, вводный оборот и т. п.), части речи и грамматические разряды (предлог, союз, деепричастие...) выражают именно коммуникативную организацию смысла⁷, лишь в последнее время стала осознаваться другими учеными.

В 1975–1991 гг. Ю. С. Мартемьянов работал старшим научным сотрудником ВЦП (Всесоюзного центра переводов), руководителем группы лингвистического обеспечения систем МП, заведующим Лабораторией моделирования систем МП. По достижении пенсионного возраста ему пришлось покинуть ВЦП, где он плодотворно работал 15 лет, а затем еще трижды сменить место работы. В 1993–2003 гг. он работал в Российском государственном гуманитарном университете, где вел курсы, отражавшие диапазон его знаний и интересов («Метаязык синтаксиса», «Лингвистическое описание речевых жанров», «Лингвистический подход к проблемам перевода», «Теоретическая грамматика французского языка», «Теоретическая грамматика немецкого языка»). Тогда же он предпринял смелую попытку расширить диапазон применения трансформационного подхода, создав порождающую модель стихотворного текста [9].

Ю. С. Мартемьянов отдал много сил также переводу художественной литературы с румынского, венгерского, итальянского и французского языков; с 1985 г. он состоял членом Союза писателей СССР (секция переводчиков).

Юрий Семенович был и остается образцом бескорыстного служения истине. Трудно вообразить человека, более далекого от суетности, которой, увы, полна повседневная жизнь лингвистов. Блистательный ученый, сделавший ряд глубоких открытий, он не гнался ни за должностями, ни за регалиями, ни за славой. К концу жизни он оставался скромным «к. ф. н.», которому «и рубля не накопили строчки». Но ни уныния, ни жалоб, ни сетований на недооценку, ни «комплексов непризнанного гения». Светлое, доброжелательное и участливое отношение к людям. Неизбыточная доброта и всепрощение. И при этом — чувство юмора и постоянный экзистенциальный оптимизм. Таких людей в научной среде очень мало или даже вообще больше нет. Но Юрий Семенович был тем праведником, без которого не стоит село.

⁶ Влияние этого подхода сказалось на концепциях В. М. Труба, З. М. Шаляпиной, Т. Н. Рыловой.

⁷ Например, безударное начальное «агентивное дополнение» при пассиве, по сути, есть обстоятельство, выражающее «немагистральный», «периферийный» коммуникативный статус агентивного семантического отношения; но этот же статус выражает и безударное начальное обстоятельство (места, времени, причины).

Основные публикации Ю. С. Мартемьянова⁸

1. Французский язык для взрослых. М., 1966. — 310 с. (совм. с И. И. Мугдусиевой).
2. К описанию текста: язык валентно-юнктивно-эмфазных отношений // МПиПЛ-13. 1970. С. 89–116; МПиПЛ-14. 1971. С. 43–70.
3. Связный текст — изложение расчлененного смысла // Ин-т рус. языка АН СССР. Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике: Предварительные публикации. 1973. Вып. 40. С. 3–59.
4. Ритуалы — самоценное поведение // Социология культуры. М., 1975. Вып. 29. С. 43–75 (совм. с Ю. А. Шрейдером).
5. Об исчислении словарных входов. I // МПиПЛ-19. 1976. С. 3–47 (совм. с В. А. Московым); II // МПиПЛ-19. 1981. С. 109–158.
6. Проблемы актуального членения в исследованиях по автоматическому переводу и реферированию // МП и автоматизация информационных процессов: Обзорная информация. М., 1981. Вып. 4. С. 1–106 (совм. с В. Н. Абызовой и Е. В. Муравенко).
7. Опыт терминологизации общелитературной лексики (О мире тщеславия по Ф. Ларошфуко) // Вопросы кибернетики. Логика рассуждений и ее моделирование. М., 1983. С. 38–103 (совм. с Г. В. Дорофеевым).
8. Имплицитность в языке и речи. М., 1999. — 200 с. (совм. с Е. Г. Борисовой и др.).
9. От глубинного смысла и метра к двуединой структуре стиха // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 670–690.
10. Деепричастие в его межфразовой функции (семантическое описание — от структурной гипотезы значения к ее доказательству) // Слово в тексте и в словаре. М., 2000. С. 163–184.

С. А. Крылов

⁸ Это лишь небольшая часть публикаций Ю. С. Мартемьянова; см. библиографию к указанным работам. Сокращения: МПиПЛ = Машинный перевод и прикладная лингвистика (вып. 1–20).

А. Л. ЛЕОНТЬЕВА

ТАК ЧТО ЖЕ ЕСТЬ НА СВЕТЕ КРАСОТА?..
(КОНЦЕПТ КРАСОТЫ
СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕТАЛЕКСИКИ)

Красота — это страшная и ужасная вещь!
Страшная, потому что неопределимая, а
определить нельзя, потому что Бог задал
одни загадки.

Ф. М. Достоевский

Что такое красота? Ответить на этот вопрос очень и очень не просто. Философы бьются над загадкой прекрасного уже много столетий, но в эстетике, кажется, до сих пор не существует общепринятой дефиниции соответствующего термина. Концепт красоты варьирует и в сознании «обычных» людей, «рядовых» носителей языка. Попробуем очертить пределы этого варьирования в русской языковой картине мира, взглянув на данный концепт с максимально далекого расстояния — с расстояния, задаваемого металексикой¹.

Специфика металексем заключается в том, что они отражают не имманентные характеристики ситуации, а ее структуру и функцию, поэтому одно и то же положение дел «даже в пределах одного текста может оказаться соотносенным как с разными метакоррелятами, так и с разными метакатегориями» [Кнорина 1993: 115]. Тем самым металексика фиксирует различные аспекты восприятия того или иного явления действительности носителями языка, что и делает ее удобным средством решения поставленной задачи.

¹ Вслед за Л. В. Кнориной ([Борщев, Кнорина 1990; Кнорина 1993; 1995]) будем называть металексикой слова, относящиеся к «высшему уровню обобщения» [Кнорина 1993: 113]: *вещь, действие, инструмент, результат* и т. п. (Ср. «метаимена» в [Степанов 1981], «прономинальные слова» в [Шмелев 1984], «общие слова» в [Шмелев 2000], «generic nouns» в западной традиции: например, [Haspelmath 1997].) Внутри множества металексем различаются метакатегории (имена независимых ситуаций, явлений: *предмет, свойство, ситуация* и т. п.) и метакорреляты (имена «неавтономных позиций в мире объектов и ситуаций» [Кнорина 1993: 114]: *цель, причина, средство* и т. п.). Помимо метакатегорий и метакоррелятов Л. В. Кнорина относит к множеству металексик слова, представляющие реалии как объект отражения или уподобления: *понятие, категория, пример*. Данные слова, как представляется, не имеют отношения к содержанию отражаемых в языке сущностей и поэтому далее не рассматриваются.

1. Эмпирический материал

Металексика регулярно употребляется по крайней мере в двух типах контекстов:

а) биноминативные предложения и их поверхностные корреляты: $(X — \text{это } (Y\text{-овый}) Z) \Leftrightarrow (X \text{ является } \langle \text{считается, оказался, становится...} \rangle (Y\text{-овым}) Z\text{-ом})$ и т. п. Принято считать, что в контекстах такого рода метаслова выполняют классифицирующую функцию и уподобляются словам-гиперонимам типа *растение, животное, водоем* и т. п.

(1) Конечно, война громадная *вещь*, громадная *проблема*, громадное *переживание* — но эта проблема до поры до времени мною куда-то складывается. Я же сейчас туп, глух, глуп и замкнут (Ф. Степун)².

б) последовательности вида $(X_i P. \text{ Это } \langle \text{данное, такое...} \rangle Y_i Q)$ или $(\{X P\}_i. \text{ Это } \langle \text{данное, такое...} \rangle Y_i Q)$, где P и Q — предикаты, а X и Y — 1-е актаны этих предикатов. Здесь метаслова употребляются в роли заместителей и уподобляются анафорическим местоимениям.

(2) Слова матери о том, что *с дачей придется расстаться*, больно задела, он почувствовал страх перед неизбежностью. Не просто уехать, а расстаться. И мать говорила о таких *вещах* спокойным тоном (Ю. Трифонов).

В качестве материала исследования используется коллекция текстов, соответствующих какой-либо из приведенных выше моделей и включающих слово *красота*³. Примеры, составившие коллекцию, образуют два относительно самостоятельных блока: 1) отрывки из художественной литературы XIX–XX вв. (корпус текстов, созданный в Лаборатории компьютерной лексикографии МГУ); 2) рассуждения о красоте (как письменные, так и устные), принадлежащие «рядовым» носителям языка.

² Одно из характерных свойств металексики, по Л. В. Кнориной, — размытость границ (см. [Кнорина 1993; 1995]). Представленный контекст как нельзя лучше иллюстрирует этот тезис: *вещь* здесь — типичная металексема, *проблема* лежит на периферии рассматриваемого множества слов. Еще меньше оснований относить к металексике такую единицу, как *переживание*.

³ *Красота* — слово многозначное. Как кажется, при описании концепта, стоящего за тем или иным многозначным словом, важнее ухватить не специфику отдельно взятых лексем этого слова, а то общее содержание, которое стоит за ними и делает их лексемами одного слова, а не омонимами. Исходя из таких соображений, при сборе материала мы не обращали внимания на то, какая именно лексема слова *красота* употребляется в том или ином тексте.

Приступая к работе, мы предполагали использовать в качестве материала только художественные тексты. Но оказалось, что такой материал позволяет описать «красоту» лишь через призму метакоррелятов: метакатегории в «художественных» высказываниях о красоте практически не представлены⁴. Это и понятно. Писатели, в отличие от специалистов в области эстетики, не склонны ставить перед собой вопрос о сущности прекрасного. Если же они, подобно Н. Заболоцкому, и задаются таким вопросом, то, отвечая на него, обычно не ищут для «красоты» соответствующего родового понятия, а создают ее метафорический образ (примеры (3)–(6)).

- (3) Так что же есть на свете красота? <...> Она *сосуд, в котором пуста, Или огонь, мерцающий в сосуде?* (Н. Заболоцкий).
- (4) Пусть люди соединяют понятие внутреннего совершенствования с принятием красоты земных вещей. Красота для многих, разве это не *спасительный огонь для путников?* (Корпус МГУ)⁵.
- (5) Обман и, может быть, величайший из женских секретов... ах, моя девочка из старой усадьбы... заключается в том, что красота кажется *этикеткой*, за которой спрятано нечто неизмеримо большее, нечто невыразимо более желанное, чем она сама... (Корпус МГУ).
- (6) В такое время лишь уродство поражает фантазию, а красивые люди, и обольстительные пейзажи, и скромная красота искусства считаются *повседневной свитой королевы* в девятнадцать лет (Корпус МГУ).

Чтобы понять, какие метакатегории соотносятся с концептом «красота», пришлось обратиться за помощью к «рядовым» носителям языка. Последние, впрочем, также неохотно определяли «красоту» в живом общении. Стимулируя порождение необходимых нам высказываний, мы предлагали информантам ответить на ряд вопросов типа *Что такое X?*, где переменная X заполнялась именами понятий, хорошо знакомых слушателю и относительно легко поддающихся категоризации: *яблоко, треугольник, биссектриса, троп* (в филологической аудитории) и т. п. Одним из значений переменной X было слово *красота*. Также в качестве

⁴ Включая вынесенную в эпиграф работы цитату из «Братьев Карамазовых», мы располагаем шестью «художественными» примерами употребления метакатегорий по отношению к слову *красота*: *вещь, черта, качество* (по два употребления каждая металексема).

⁵ К сожалению, корпус художественных текстов Лаборатории компьютерной лексикографии МГУ в настоящее время находится в стадии разработки. Поэтому, ссылаясь на материалы этого корпуса, мы не можем указать имена авторов конкретных текстов.

стимула высказываний, определяющих «красоту», использовался вынесенный в заглавие статьи вопрос, предлагавшийся старшеклассникам ряда московских школ в качестве темы сочинения. Таким образом удалось получить текстовый массив, в котором «красота» соотносилась не только с метакоррелятами, но и с метакатегориями, что существенно обогатило первоначальную коллекцию.

2. Категоризация «красоты»

2.1. Возможные метапредставления о «красоте». Человек относит «красоту» к разряду «философских» (абстрактных, трудно объяснимых) понятий, рассуждать о которых «всеу» не имеет смысла. Такие понятия обычно соотносятся с метакатегориями, имеющими модальную рамку 'Говорящий не может или не хочет отвечать на вопрос «Что такое X?»'⁶: *вещь2* ('нечто'), *штука* и др.⁷ ((1)–(3)).

- (1) Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей (Ф. Достоевский) (См. также пример, вынесенный в эпиграф работы).
- (2) Красота — это вещь, которая есть у каждого живого или неживого существа или предмета (Информант 12–13 лет, письм. дискурс).
- (3) Красота — это хорошая штука или качество (Информант 14–17 лет, письм. дискурс).

Другой способ «определить» красоту, фактически не затрагивая содержание данного концепта, — представить ее как объект/содержание ментальной или речевой деятельности. Для этих целей говорящий может использовать металексему *предмет2* (X — предмет $P \supset 'X$ — один из участников ситуации P').

- (4) Красота — предмет изучения эстетики (Информант 22–40 лет, выш. обр., письм. дискурс).

Если носитель языка все-таки задумывается о красоте, то обычно находит ей место в том фрагменте своей картины мира, который свя-

⁶ Вообще говоря, наличие в предшествующем контексте иллокутивно вынуждающей реплики-вопроса, совершенно не обязательно. Точнее было бы говорить не об «ответе» в собственном смысле слова, а о «выражении информации, которая могла бы служить ответом на вопрос».

⁷ Подробнее о семантике метакатегорий этого типа см., например, недавнюю публикацию [Шмелев 2000].

зан с ситуациями оценки или, шире, восприятия (Субъект X воспринимает <Z-ово оценивает> объект Y). Интересно, что «красота», судя по имеющемуся в нашем распоряжении материалу, может соотноситься с метакатегориями, относящимися к сфере как объекта, так и субъекта восприятия/оценки (см. таблицу 1).

Таблица 1. «Красота» в ситуации восприятия-оценки

	Представление	Метакатегории	Иллюстрации
К1	Красота как сам воспринимаемый объект или ситуация	<i>предмет1, вещь1 ('артефакт') явление</i>	Красота — это имеется в виду картина или предмет, (который красивый) (зачеркнуто) который нравится (Информант 12–13 лет, письм. дискурс); Для одних красота — это природа, для других — какие-то материальные вещи (картины, скульптуры...) (Информант 14–17 лет, письм., дискурс); Красота — <i>явление природы</i> и то, что ощущает человек (Информант 14–17 лет, письм. дискурс).
К2	Красота как свойство воспринимаемого объекта или ситуации	<i>Свойство, качество, черта, состояние, 1,2</i>	Анна Михайловна, просящая за сына князя Василья — превосходно — она — он — прелестны. Helene — нельзя ли сделать погрудастее (пластичная красота форм — ее характернейшая черта) (Л. Толстой. (О присланных иллюстрациях к «Войне и миру»)); Да-с... Все удивлялись, на нее гляючи... Но, господа, любил я ее не за красоту и не за добрый нрав. Эти два качества присутствуют всей женской природе и встречаются довольно часто в подлунном мире (А. Чехов); Красота — <i>свойство</i> чего-либо или кого-либо доставлять удовольствие от созерцания (Информант старше 40 лет, высш. обр., устн. дискурс); Красота — это <i>качество</i> человека, которое очень важно (Информант 14–17 лет, письм. дискурс); Красота — это совокупность духовных и физических <i>качеств</i> у человека, которые делают его привлекательным во всех отношениях для окружающих (Информант 14–17 лет, письм. дискурс); <Красота — это> <i>положительная отличительная черта</i> человека, определяющая его превосходство по какому-либо признаку или действию (Информант 14–17 лет, письм. дискурс); Красота — это определение внешнего <i>состояния</i> какого-либо предмета (Информант 14–17 лет, письм. дискурс). (Два информанта 12–13 лет независимо друг от друга породили текст Красота — это прилагательное).

КЗ	Красота как состояние наблюдателя (субъекта восприятия)	<i>Ощущение, чувство, состояние₂</i>	Красота? Красота! Красота... — это, наверное, какое-то <i>ощущение</i> ... (Информант 22–40 лет, высш. Обр., устн. дискурс); Красота — нерационализируемое <i>ощущение</i> абсолютной полноты бытия (Информант 22–40 лет, высш. обр., письм. дискурс). Красота — это, скорее всего, <i>чувство</i> , когда ты видишь предметы, явления, которые приносят тебе некоторое удовлетворение моральное. Видя их, хочется смотреть на них, не отрывая глаз (Информант 14–17 лет, письм. дискурс); Красота — это <i>состояние</i> (своеобразной) <i>приятности</i> ... (Информант 14–17 лет, письм. дискурс).
----	---	---	---

Примечания:

- В зависимости от того, как заполнена первая валентность лексемы *состояние*, будем различать два круга употреблений последней: *состояние₁* X-а (X — воспринимаемый объект), *состояние₂* X-а (X — наблюдатель).
 - Если говорящий хочет узнать *свойства* (качества, черты) X-а, он задает вопрос типа *Какой он, этот X?* Чтобы узнать *состояние* X-а, обычно спрашивают *Как он, этот X?* В первом случае позицию X обычно заполняет имя предмета (в самом широком смысле), во втором — имя ситуации. (Даже если речь идет о *состоянии* живого существа, обычно, человека, то последний воспринимается скорее как «динамическая система», как нечто создающее ситуацию, чем как статичный объект. Ср. *состояние больного* – *состояние болезни*). Исходя из приведенных соображений условимся, — несколько огрубляя реальное положение дел, — считать, что *свойство* и *состояние* семантически тождественны и связаны отношениями дополнительного распределения.
- (5) А. Красота что такое? Мм... это трудно так сказать... Вот небо... красота... (Информант 22–40 лет, высш. обр., устн. дискурс).
 Б. Красота — это мир, создание мира — вот вообще красота. Мироздание — это и есть красота (Информант старше 40 лет, средн. спец. (театр.) обр., устный дискурс).
 В. Красота — это все, что находится вокруг окружающего нас мира (Информант 14–17 лет, письм. дискурс).
 Г. Красота — это что красивое (Информант 12–13 лет, письм. дискурс).
 Д. Красота — это то, что пытается сделать государство в нашем обществе (Информант 14–17 лет, письм. дискурс).
- (6) А. Красота — это то, без чего не может быть лицо женской национальности (Информант 14–17 лет, письм. дискурс).
 Б. Красота — это сила, молодость и здоровье (Информант 12–13 лет, письм. дискурс).
 В. Красота — это понятие многозначное. Надо, чтоб и душа была красивая, вот это для меня красота, а сейчас ведь красота — это что-

бы ноги там красивые... (Информант старше 40 лет, средн. спец. обр., устн. дискурс).

- (7) Красота — это когда мне что-то нравится (Информант 14–17 лет, письм. дискурс).
- (8) Красота — гирезимейчанское чеперевощебрег (Информант 14–17 лет, письм. дискурс).

Рассмотренный спектр метапредставлений о красоте находит лишь частичное отражение в семантической структуре соответствующей вокабулы (см. таблицу 2).

Таблица 2. *Красота*: структура вокабулы

лексема	общее значение	толкование	примеры ¹
<i>Красота1</i>	'свойство'	1.1. S ₀ (<i>красивый</i>) (иногда также S ₀ (<i>прекрасный</i>)). Ср. 'Свойство, качество красивого, прекрасного' [БАС]. 'Отвлеченное существительное к <i>красивый</i> ' [СУ]. 'Свойство по значению прил. <i>Красивый</i> ' [МАС].	«[Санина] особенно поразила изящная красота ее рук» (И. Тургенев); «Внезапно открывшиеся перед девушкой богатства и красота среднерусской природы неразрывно связывались в ее сознании с понятием — родина» (Б. Полевой).
		1.2. ≈ ² 'Красивая внешность' ³	«Судьба одарила ее красотой и талантом» (Кузьмин).
<i>Красота2</i>	'объект'	2.1. ≈ 'Все красивое, прекрасное' [МАС] ⁴ .	«Брюллов счастливо понимал тайну красоты и владел мастерством для ее воплощения» (В. Яковлев); «Научиться видеть красоту» [наш пример]
		2.2. (только мн.) ≈ 'красивые места; то, что производит впечатление своим красивым видом' [МАС].	«Несмотря на постигшую нас неудачу, мы не могли быть равнодушными к красотам природы» (Арсеньев); «Задрожавшим от волнения голосом, он стал перечислять красоты родной страны» (Э. Казакевич).
		2.3. (устар., народно-поэтич.) ≈ 'красавица'	«Слывя я девою жестокой, Неумолимой красотой» (А. Пушкин)
<i>Красота3</i>	'отношение'	(в значении сказуемого, разг.) ≈ 'очень хорошо, впечатляюще, удивительно' См. [МАС, СО]. (Авторы более ранних словарей — [БАС] и [СУ] — отождествляют <i>красоту3</i> не с предикативами, а с междометиями).	«— Смотри, денек-то какой выдался! Солнце, речка, кувшинки вон плавают... Красота да и только» (М. Шолохов); «— Ну и гребет... Красота! — наблюдая за Черкизовым и любуясь им, сказал Павлин» (Н. Никитин).

Примечания:

1. Все примеры таблицы 2 (за исключением специально оговоренных случаев) — из [МАС].
2. Кажется, чтобы отразить семантическую структуру вокабулы, достаточно «свободных дескрипций». Такие дескрипции, в отличие от собственно дефиниций, вводятся знаком « \Leftrightarrow ».
3. Ссылка на конкретный словарь дается лишь в том случае, если толкование лексемы, приводящееся в этом словаре, не совпадает с дефинициями, представленными в других словарях.
4. Данная дескрипция приводится и в [СО], но, судя по иллюстрациям словаря, соответствует лексеме с семантикой S_0 (*красивый, прекрасный*) (наше *красота1.1*).

Очевидно, что коррелятом метапредставления $K1$ является лексема *красота2*, коррелятом $K2$ — *красота1*. Значение лексемы *красота3* и представление $K3$, напротив, имеют очень мало общего. И в том и в другом случае налицо фигура субъекта восприятия-оценки — наблюдателя, но если в $K3$ наблюдатель занимает центральное место, то для *красоты3* это фигура второстепенная, «в фокусе» же находится воспринимаемая ситуация P :

- *P. Красота3!* ≈ 'Имеет место ситуация P . Говорящий воспринимает (ощущает) P . Говорящий считает, что P хорошо'.
- « $K3$ »⁸ ≈ 'Имеет место ситуация P . Живое существо X воспринимает (ощущает) P . По этой причине X испытывает положительные эмоции (X -у хорошо)'.

Таким образом, *красота3*, как и другие лексемы рассматриваемого слова, покрывает сферу объекта восприятия-оценки (представления $K1$, $K2$), хотя и находится на ее периферии⁹. Субъектная же сфера (соответствующая метапредставлению $K3$) не покрывается ни одной лексемой вокабулы *красота*. Причина здесь, по-видимому, в том, что $K3$, скорее всего, отражает не наивную, а научную картину мира¹⁰, причем сравнительно «молодую» для того, чтобы быть зафиксированной в языке.

⁸ Не совсем понятно, какова пропозициональная форма для соответствующего $K3$ употребления слова *красота*.

⁹ Провести четкую границу между собственно объектными и субъектно-объектными значениями *красоты* не всегда легко. Так, [МАС] приписывает предикативное употребление слова *красота* (по отношению к небу) лексеме *красота2*, а то же употребление, относящееся к ситуации «солнце, речка, кувшинки вон плавают» — лексеме *красота3*.

¹⁰ Показательно, что высказывания, эксплицирующие данное представление, получены в основном от информантов старшего и среднего возраста, имеющих высшее образование.

В отличие от К3, представление К2, также сформировавшееся не без влияния научной картины мира (по крайней мере, той, которая усваивается в средней школе), отражено в словаре (*красота* = S_0 (*красивый*)), причем высказывания, эксплицирующие К2, практически полностью (с точностью до вершин-метакатегорий) совпадают со словарными дефинициями соответствующей лексемы (ср. 'свойство, качество красивого, прекрасного' [БАС]). Такое совпадение, однако, чисто внешнее. В самом деле, в приведенном толковании [БАС], как и в любой другой словарной дефиниции, *свойство* и *качество* — это единицы семантического метаязыка, пусть несовершенного, допускающего синонимию, но все-таки отличающегося от языка естественного (ср., например, формулировку в [МАС] 'свойство по значению прил. *красивый*'). В речи «обычных» людей те же *свойство* и *качество* представляют собой единицы языка-объекта, образующие синонимический ряд, такой же, как, скажем, лексемы *взгляд*, *взор*, *глаз* и т. п. Кажется, что, несмотря на чрезвычайно высокую степень отвлеченности значения метаслов, говорящие умеют различать их внутри синонимического ряда и употребляют тот или иной метасиноним исходя из особенностей восприятия соотносимого с ним явления (концепта). Попытаемся описать семантику метасинонимов, соотносимых с концептом красоты, и понять, чем отличаются друг от друга «красота-свойство», «красота-качество» и «красота-черта».

2.2. Красота как *свойство*, *качество*, *черта*¹¹. Пропозициональная форма для членов ряда такова: Y — *свойство* <*качество*, *черта*> X -а $\Leftrightarrow X$ имеет *свойство* <*качество*, *черту*> Y . Роли, соответствующие переменным X и Y , будем называть Носитель и Содержание соответственно. Доминанта ряда — *свойство*, по-видимому, является семантическим примитивом. Общее значение ряда можно представить как S_0 (*какой*). Иными словами,

¹¹ Синонимический ряд с доминантой *свойство* отнюдь не исчерпывается перечисленными лексемами (ср. список, приводимый в [Кнорина 1995: 121]). По соображениям места в настоящей работе рассматриваются только те члены ряда, которые встретились в имеющемся в нашем распоряжении материале (как представляется, именно эти метакатегории отражают наиболее типичные варианты концептуализации «красоты»). Заметим также, что данное описание представляет собой лишь «этюды» к лексикографическим портретам соответствующих синонимов. Более подробное описание ряда см. [Орлова 2003]. В качестве материала для семантического анализа используется коллекция примеров «Мета-лексика», содержащая устные (2002–2003 гг.) и письменные (XIX–XX вв.) тексты, относящиеся к разным стилям русского литературного языка (примерно 300 словоупотреблений для каждой лексемы).

Говорящий знает, что Y — *свойство* <качество, черта> X -а, если в ответ на вопрос вида «Какой он, этот X ?» он может сказать: « X — Y -овый», или « X может Y », или « X (всегда/обычно/часто/во время t) Y -ует». Синонимы различаются по следующим признакам¹².

Тип ситуации. *Качества* объекта выделяются при его оценке, *черты* — при сравнении одного объекта с другими, о *свойствах* объекта обычно говорят применительно к ситуации его изучения или описания¹³.

Качество информации. *Черта* обычно обозначает информацию, не очевидную для слушателя, говорящий начинает иметь такую информацию благодаря каким-то своим особым свойствам (наблюдательности, проницательности и т. п.) или «по озарению», случайно; для обозначения достаточно очевидной информации, такой, которую можно получить без труда, используются лексемы *свойство* и *качество*.

Количество информации. *Свойство* и *качество* предполагают самодостаточность Содержания, *черта* — нет: ответа X Y -овый и под. достаточно, чтобы удовлетворить относительно нелюбопытного собеседника, а если мы говорим Y — *черта* X -а, то предполагается, что собеседник уже имеет какое-то представление об X -е (видел X , знаком с X -ом, слышал об X -е, знает, кто такой / что такое X и т. п.)¹⁴, в противном случае он вряд ли будет удовлетворен полученной информацией.

Тип Содержания. *Черта*, в отличие от *свойства* и *качества*, может заполнять валентность Содержания обозначениями «событий» (ситуаций вида X Y -ует < Y -овал> во время t); типичным Содержанием *свойства* является «способность» (X может Y); *качества* чаще всего замещают ситуации типа X Y -овый («собственно свойства»); наконец, «привычки» (X всегда <обычно, час-

¹² Специфика рассматриваемого синонимического ряда (как и любого другого ряда синонимов металексем) в том, что значения его членов представляют собой не четко отделяемые друг от друга сущности, а скорее некий континуум. Поэтому чрезвычайно трудно (если вообще возможно) описать семантические особенности метасинонимов в терминах «допустимо» vs. «недопустимо». Более адекватным представляется подход, фиксирующий для каждого из членов ряда центральные и периферийные употребления.

¹³ Заметим, что перечисленные ситуации не исключают друг друга. Точнее было бы говорить здесь не о типах ситуации, а о разных аспектах единой макроситуации восприятия-оценки.

¹⁴ По этой причине носитель *черты* обычно соответствует Данному высказывания, носитель *свойства* и *качества* может быть как Данной, так и Новой информацией.

то...> *У-ует*) — Содержание, нормальное для *свойств* и *черт*, но странное для *качеств*.

Возможные Носители. Семантические классы. Типичный носитель *качеств* — человек, у «вещей» обычно выделяются *свойства*, ситуации имеют *черты*. В принципе, «человек» может выступать в роли носителя по отношению к любому из рассматриваемых синонимов. Иначе обстоит дело с различными «сферами» человека. *Душа* и *сердце* закреплены за лексемой *качество* (для *свойства* такие носители гораздо менее типичны), *ум* обладает *свойствами*, а *характер* обычно имеет *черты* и *свойства*, но не *качества*. Референциальный статус. *Черта* и *качество* предпочитают заполнять валентность Носителя именами в конкретно-референтном употреблении и плохо сочетаются с родовыми именами. *Свойство* же «ничего не имеет против» Носителей с родовым статусом. Количество. *Качество*, в отличие от *свойства*, сравнительно редко характеризует более одного носителя и с трудом присоединяет в качестве носителей имена несчетных множеств («масс»). *Черта* в этом отношении напоминает скорее *качество*, чем *свойство*, хотя и не так последовательно, как *качество*, реагирует на противопоставление один vs. много/масса. Участие в речевом акте. *Свойство*, в отличие от *качества* и *черты*, не употребляется по отношению к Слушателю¹⁵.

Отношение ко времени. *Свойствами*, как правило, называют постоянные, неизменные признаки (когда говорят о *появлении* или *утрате* некоторых свойств, то в фокусе внимания оказываются не точки, отмеченные на временной оси, а оппозиция «имеет место vs. не имеет места»). *Качества*, напротив, способны развиваться, причем развитие это происходит обычно по воле или самого Носителя, или какого-либо заинтересованного лица (*качества воспитывают, искореняют* и т. п.). *Черты*, как и *свойства*, скорее статичны, чем динамичны. «Динамика» *черт* чаще всего связана с фигурой Наблюдателя. Так, *новыми* обычно называют те *черты* *X-а*, которые только что заметили, а не те, которые ранее не существовали (для *свойств* подобное понимание новизны чуть менее характерно).

Отношение к ментальной сфере vs. восприятию. *Качества* и *свойства* обычно связаны с деятельностью разума (в широком смысле, включая эмоции), *черты* — с восприятием.

¹⁵ Данное ограничение сочетаемости можно было бы объяснить общепринятыми представлениями о нормах общения. Синоним *свойство*, как было сказано выше, обычно употребляется применительно к объекту изучения или описания. Избирать же в качестве такого объекта собственного собеседника не слишком вежливо.

Свойства и черты ассоциируются с поиском информации (о *свойствах* чаще всего *размышляют*, их *изучают*, *находят* и т. п.; *черты* — *замечают*, *подмечают*); *качества*, как правило, связываются с уже известной информацией (о них *знают*, в них *сомневаются* или *бывают уверены* и т. п.). Кроме того, *черты* регулярно становятся основанием тех или иных суждений о носителе (они *свидетельствуют*, *говорят о чем-л.*, *обозначают что-л.* и т. п.).

Возможность использования в определенных целях. *Качества* могут использоваться Носителем или другим заинтересованным лицом для получения какой-либо пользы; *свойства* используются Наблюдателем, чтобы сделать какие-либо выводы относительно Носителя; сознательно использовать *черты* в каких-либо целях крайне странно, хотя на их основе также можно делать разного рода выводы о Носителе.

Типы оценок. Носитель *качеств* — основной объект «этической» или «утилитарной» оценки. Свойства могут оцениваться как интересные или неинтересные для Наблюдателя. Оценивать черты гораздо менее естественно: этическая оценка для них возможна (...*Это хорошая черта*), но утилитарная — крайне странна (^{??}*полезная черта*; *Это качество* <[?]*эта черта*> *поможет вам сделать блестящую карьеру*).

Соотнося выявленные семантические особенности метакатегорий *свойство*, *качество*, *черта* с интересующим нас понятием «красота», можно реконструировать следующие варианты концептуализации прекрасного в русской языковой картине мира:

«**Красота-свойство**». Такая красота «сама бросается в глаза», не нужно прилагать усилий, чтобы ее разглядеть. Она существует вне времени и не воспринимается как нечто особенное, присущее только данному индивиду (или созданное им) или предмету. О ней можно иметь общее представление, даже изучать ее, при этом не обязательно держать в голове и тем более включать в свою личную сферу конкретных обладателей такой красоты. Люди воспринимают «красоту-свойство» как некий стандарт, образец, тип, не подлежащий этической или утилитарной оценке.

«**Красота-качество**». Такая красота — принадлежность человека. Обычно мы говорим о ней, имея в виду конкретных индивидов, часто — входящих в нашу личную сферу. Именно по отношению к «красоте-качеству» можно услышать утверждение «у каждого она своя». Прототипически красота этого типа — это красота души и сердца. Ее приобретают благодаря усилиям воли. Оценивают такую красоту обычно с точки зрения моральных, а не эстетических норм.

«Красота-черта». Вообще говоря, данный тип «красоты» находится на периферии языкового сознания и, кажется, не так четко очерчен, как «красота-свойство» и «красота-качество». По-видимому, «красота-черта» — это нечто яркое и занимательное, ее обладатели всегда выделяются на фоне окружающих. Но взгляд недолго задерживается на красоте такого рода: ее приятно видеть, но незачем задумываться над ней. Чаще всего данный тип красоты связывают с человеком, но с человеком, лишенным «главных человеческих свойств»: души, внутреннего мира.

3. «Красота» и метакорреляты

Как было сказано выше (см. раздел «Эмпирический материал»), в высказываниях о красоте метакорреляты употребляются более естественно, чем метакатегории. В самом деле, в нормальной ситуации нам нет дела до того, к какому классу сущностей относится то, что называют красотой: красивое находится в ведении его сердца (органа, отвечающего за эмоции), а не рассудка. Гораздо важнее знать, какую роль в нашей судьбе может сыграть эта «страшная и ужасная вещь». Такие роли и эксплицируются в словах-метакоррелятах.

Насколько можно судить по имеющимся в нашем распоряжении языковым данным, люди — по крайней мере, носители русского языка — воспринимают роль красоты в своей жизни достаточно единообразно. В высказываниях о красоте регулярно употребляются метакорреляты всего двух типов: 1) с причинно-инструментальной семантикой (*причина, залог (успеха), сила, двигатель, инструмент, оружие, средство*); 2) с семантикой цели-результата (*цель, задача, дело, результат*).

Красота-причина (в широком смысле причинности) — это природная, данная, уже существующая красота. Такая красота либо становится собственно причиной того, что происходит с ее носителем-пациентом ((1), (2)), либо — чаще — сам носитель (в этом случае уже Агенса) делает свою красоту причиной чего-либо, сознательно использует (может, хочет использовать) ее в каких-либо целях. Тогда это *инструмент, средство, оружие* и т. п. ((3)–(5). Ср. также (6)). И в том и в другом случае носителем красоты обычно является человек, что и обуславливает понимание красоты-причины как физической привлекательности: именно такая красота с точки зрения наивного языкового сознания дается от природы.

- (1) ...Анечка, кто вам сказал, что красота — *залог* успеха в любви? Смотрите на меня, я — живой пример того, что это неправда (Корпус МГУ).
- (2) Заметим еще одно обстоятельство: Зину ненавидели почти еще больше Марьи Александровны, — за что? — неизвестно. Может быть, красота Зины была отчасти тому *причиной* (Корпус МГУ).
- (3) Такая красота <как у Настасьи Филипповны> — *сила*, — горячо сказала Аделаида, — с *этакую красотой можно мир перевернуть!* (Ф. Достоевский).
- (4) Красота, какая это *сила!* Ах, если б мне *этакую!* — *Что ж бы вы сделали?* (Корпус МГУ).
- (5) ...Ваша религия кажется мне одновременно и высокой, ибо ставит человека наравне с высшими богами, и низкой, ибо ее божества используют красоту как *оружие* недостойного соблазна (Корпус МГУ).
- (6) Я говорю вам — должна же быть какая-то иная цель у этой красоты! Кроме барыша и наживы! Что-то ведь и еще имела в виду природа! (Корпус МГУ) (= 'Эта красота должна существовать/использоваться для чего-то другого').

В отличие от причин, которые «существуют» и «проецируются в прошлое», цели «требуют действия», осуществления и, следовательно, принадлежат миру будущего (см. [Арутюнова 1992: 15]). Понятно, что если красота концептуализируется как цель, то она не может «уже иметься», быть дарованной свыше, — такую красоту нужно создать. А поскольку создавать, в принципе, можно что угодно (в том числе и собственную внешность), красотой-целью становится уже не только — и не столько — физическая привлекательность человека, но красота артефактов, а также соответствующим образом оцениваемая ситуация, т. е. *красота в мире, в жизни* и т. п. (интересные наблюдения о понимании красоты как ситуации были высказаны в докладе В. И. Гавриловой [Гаврилова 2002]). Прототипическими создателями такой красоты оказываются художники, поэты, музыканты. Поэтому красота-цель — это чаще всего красота произведений искусства ((7), (8)). Другой тип создателя красоты — человек, преобразующий общественную жизнь. Результат его деятельности — красота-ситуация ((9), (10)). Особый случай красоты-цели — то, что обычно называют «духовной красотой». Согласно представлениям наивных носителей языка, такую красоту человек не получает от природы, но воспитывает (т. е. создает) в себе (11).

- (7) Переделать портрет, — думал он. — Прав ли Кирилов? Вся *цель* моя, *задача*, идея — красота! Я охвачен ею и хочу воплотить этот, овла-

девший мною, сияющий образ: если я поймал эту правду красоты — чего еще? (Корпус МГУ).

- (8) *Мое дело* — формы, внешняя, ударяющая на нервы красота! Для романа — нужно... другое, а главное — годы времени! <...> Не по натуре мне вдумываться в сложный механизм жизни! Я пластик, повторяю: мое дело только видеть красоту — и простодушно, не мудрствуя лукаво, отражать ее в создании... (Корпус МГУ).
- (9) Прежняя *цель* коммуниста — изобилие и душевная и физическая красота перестала быть целью. Теперь это реальность (Корпус МГУ).
- (10) ...Мы делали это <необходимое зло> красивым — чтобы успокоить совесть. Красота никогда не была главным — лишь *инструментом*, чтобы оправдать цель — идею, патриотизм, любовь... — Но для нас главное — красота... — Мы не знали, Нес! Мы подбирали слова — чтобы оправдать защищавших родину, любовь, веру. Красота была лишь *средством*... — А для нас — *целью*. — Нес, мы одевали зло в одежды добра и красоты — чтобы выжить. Но кто знал, что мы встретим в космосе расу, чья *цель* — красота (Корпус МГУ).
- (11) Зиночка... поклонялась красоте, как таковой, завидовала этой красоте до слез и служила ей как святыне. Красота была для нее божеством, живым и всемогущим. А красота для Искры была лишь *результатом*, торжеством ума и таланта, очередным доказательством победы воли и разума... (Б. Васильев).

«Использовать красоту в своих целях обычно плохо, а создавать ее — хорошо» — вот принцип наивной этики. Поэтому если в суждениях о красоте присутствует оценочный компонент, то красота-цель, как правило, оценивается положительно, а красота-причина — отрицательно (см., например, (5), (10), (11)). Показателен в этом отношении тот факт, что, несмотря на первичность, базовость физической красоты (красоты-причины), услышав слово *красота*, человек в первую очередь актуализирует в памяти представление именно о внешней привлекательности чего-либо, — носители языка почти единодушно считают «истинной красотой» красоту духовную (красоту-цель). Такое отношение к разным типам красоты психологически оправдано: человек всегда больше ценит то, чего достиг самостоятельно, приложив усилия (красота-цель), чем то, что дано свыше или получилось случайно (красота-причина), даже если последнее более значительно или приносит большую пользу, чем первое.

Интересно, что, когда речь идет о красоте в искусстве, противопоставление красоты-цели и красоты-причины (средства) сни-

мается (12). Как кажется, причина тому — специфическая роль красоты в данной сфере человеческой жизни. Красота для художника не что иное, как (используя терминологию Ч. Филлмора) внешний и внутренний объект деятельности. В ситуации воспроизведения (а именно она имеет место в искусстве) эти два типа объектов, как известно, тождественны (ср. *рисовать льва*), что и обуславливает «нестандартное» с точки зрения оценок использование метакоррелятов в соответствующих высказываниях.

(12) Красота — и *цель*, и *двигатель* искусства, а я художник: дай же высказать раз навсегда... (Корпус МГУ).

4. Заключение

Нетрудно заметить, что и метакатегории, и метакорреляты «высвечивают» одни и те же или, по крайней мере, чрезвычайно близкие варианты концептуализации красоты. «Красота-свойство» и «красота-черта» — это примерно то же самое, что «красота-причина», а «красота-качество» напоминает «красоту-цель». Черты сходства здесь не случайны: мир устроен так, что за каждым типом реальных, отраженным в метакатегориях, оказываются закрепленными свои функции, роли, выражаемые метакоррелятами. Таким образом, оба рассмотренных подмножества металексики в равной степени участвуют в экспликации различных представлений об окружающей действительности, зафиксированных в языковом сознании.

В заключение мне хочется поблагодарить всех тех, кто помогал мне на различных этапах создания настоящей работы. Это И. М. Кобозева, с которой мы неоднократно обсуждали отдельные фрагменты и окончательный вариант статьи. Естественно, ответственность за все ошибки и неточности лежит целиком на моей совести.

Это все те, кто так или иначе участвовал в сборе фактического материала: О. В. Кукушкина, любезно согласившаяся сделать соответствующую выборку из корпуса МГУ (Лаборатория компьютерной лексикографии); учащиеся и педагоги школы № 42, физико-математического лицея № 40 г. Н. Новгорода, школы № 315 РАО (г. Москва); члены литературного общества «Касталия» при филологическом факультете ННГУ им. Н. И. Лобачевского и все друзья и коллеги, проводившие по моей просьбе анкетирование носителей языка или выступавшие в роли информантов.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова 1992 — *Арутюнова Н.Д.* Язык цели // Логический анализ языка: Модели действия. М., 1992.
- БАС — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л., 1948–1965.
- Борщев, Кнорина 1990 — *Борщев В.Б., Кнорина Л.В.* Типы реалий и их языковое восприятие // Вопросы кибернетики: Язык логики и логика языка. М., 1990.
- Гаврилова 2002 — *Гаврилова В.И.* Доклад на конференции «Языки эстетики».
- Зализняк, Падучева 1975 — *Зализняк А.А., Падучева Е.В.* К типологии относительного предложения // Семиотика и информатика. 1975. № 6. [Цит. по: Семиотика и информатика. 1997. № 35.]
- Кнорина 1993 — *Кнорина Л.В.* Металексика и ситуативная классификация действий в тексте // НТИ. 1993. Сер. 2. № 3. [Цит. по: *Кнорина Л.В.* Грамматика. Семантика. Стилистика. М., 1996.]
- Кнорина 1995 — *Кнорина Л.В.* Металексика: попытка выделения // Лингвистика на исходе XIX века: итоги и перспективы: Тезисы международной конференции. М., 1995. Т. 1. [Цит. по: *Кнорина Л.В.* Грамматика. Семантика. Стилистика. М., 1996.]
- Левин 1973 — *Левин Ю.И.* О семантике местоимений // Проблемы грамматического моделирования. М., 1973.
- МАС — Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1984.
- Орлова 2003 — *Орлова А.Л.* Металексика: еще одна попытка выделения // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды международной конференции Диалог'2003 (Протвино, 11–15 июня 2003).
- СО — *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1984. 16-е изд., испр.
- Степанов 1981 — *Степанов Ю.С.* Имена. Предикаты. Предложения. М., 1981.
- СУ — Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова: В 4 т. М., 1935–1940.
- Шмелев 1984 — *Шмелев А.Д.* Определенность-неопределенность в названиях лиц в русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.
- Шмелев 2000 — *Шмелев А.Д.* «Общие» слова // Слово в тексте и словаре: Сб. ст. к семидесятилетию академика Ю. Д. Апресяна. М., 2000.
- Haspelmath 1997 — *Haspelmath M.* Indefinite Pronouns. Oxford, 1997.
- Wierzbicka 1996 — *Wierzbicka A.* Semantics: Primes and Universals. Oxford, 1996. [Цит. по: *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.]

О. В. САХАРОВА

ПРЕКРАСНОЕ/БЕЗОБРАЗНОЕ В ФОРМИРОВАНИИ ЭТНОСОЦИОКУЛЬТУРНОЙ МОДЕЛИ МИРА

1. Дихотомия «прекрасное–безобразное» издавна представлялась одним из критериев осмысления окружающей действительности, формирования систем ценностей. Для художественной картины мира она является своеобразными координатами творчества, которые, в свою очередь, представляются весьма изменчивыми, для философской — координатами познания, для языковой — координатами оценки, границы и содержание которой зачастую корректируются этнокультурными закономерностями, социальными стереотипами. Принимая во внимание неоднозначность научной интерпретации понятия «стереотип», отметим, что мы основываемся на квалификации «стереотипа-представления» — своего рода «ментальной» картины мира, которая влияет на коммуникативное поведение и в нем проявляется [Красных 2002: 190]. Аксиологические координаты занимают приоритетное место в украинском национально-лингво-культурном пространстве, оценочные значения многопланово отражены в языке. Представления о прекрасном/безобразном в украинской национальной языковой картине мира соотносимы как с универсальными тенденциями моделирования действительности, так и с национально специфическими стереотипами воссоздания реальности, ее организации. Объектом нашего анализа является выявление содержания концептов на уровне научного и обыденного сознания, семантически близких оценочных и других понятий, входящих в функционально-семантическое и ассоциативное поле рассматриваемых категорий.

2.1. В научной интерпретации семантическая структура лексемы *прекрасний* в украинском языке была отражена в словаре Б. Гринченко в 1907 г. [Грінченко 1997], после чего практически не изменялась: последние толковые словари украинского языка воспроизводят ту же словарную статью [СУМ; НТСУМ]:

Превалирующей семой в семантической структуре лексемы является представление об эстетической эмоции, гармонии, приятной для зрительного и слухового восприятия: *Який відзначається надзвичайною красою, милує око гармонією барв, ліній і т. ін.; дуже гарний. // Який має дуже привабливий вигляд; який*

справляє надзвичайно приємне, сильне враження. // Надзвичайно приємний для слуху; милозвучний.

Логическим продолжением эстетической характеристики явления выступает нравственный аспект, лежащий в этической оценке человека: *Який має надзвичайно позитивні риси, моральні якості (про людину).*

Компаративный компонент, включенный в представления эстетической мысли о совершенстве и исключительности, предполагающий сравнение определенного явления с себе подобным как с точки зрения человеческой деятельности, так и в оценке природы, представляется наиболее значимым в украинской языковой модели мира: *Довершений за формою і змістом; досконалий. // Який відрізняється серед інших подібних явищ, предметів тощо своїми надзвичайними якостями, особливостями і т. ін. // Дуже ясний, теплий, сонячний (про погоду, день, пору року і т. ін.). // Надзвичайно вдалий.*

Значимым для этноспецифической модели является представление о пользе, корысти, выгоде того, что оценивается как «прекрасное»: *Який є сприятливим, корисним для кого-, чого-небудь; доцільний, ефективний.*

Трактовка прекрасного как высшей ценности в философско-эстетическом представлении преломляется в плоскость человеческого микрокосмоса [Грінченко 1997: 404; СУМ 7: 534; НТСУМ 3: 672]: *Сповнений високого значення, глибокого змісту, пов'язаний з благородними ідеалами, високою метою. // Пов'язаний з радісними, приємними почуттями, переживаннями, подіями і т. ін.*

Следовательно, в научной национальной языковой картине мира превалирует представление о прекрасном как о превосходной степени в оценке чего-либо, в частности о том, что практично и выгодно. Данная сема преобладает также в установлении синонимических связей лексемы *прекрасный* — *незрівнянний, першокласний, першорозрядний, першосортний, прехороший, ідеальний, предобрий, відмінний*. Дериватологической особенностью данного синонимического ряда является префикс *пре-* и префиксоид *перво-* (*першо-*). Семантика наивысшей ценности не в материальной плоскости незначительно представлена в синонимах: *чудовний, досконалий, знаменитий, божественний* [Словник синонімів 2: 387].

2.2. *Безобразний* как эстетическая категория переводится на украинский язык как *потворний*. Данная лексема является адъективной производной существительного *потвора*, в основе которой — представление о некоем чудовище, поражающем в первую очередь нестандартной внешностью, размерами: *Страхотлива*

фантастична істота; страховище. // Про велетенську тварину, що вражає рохмірами свого тіла.

Мифологическое представление о чудовище переносится преимущественно в антропонимическую плоскость при оценке как внешности человека: *Про бридку, негарну зовні людину (або тварину), що має непропорційну будову тіла, фізичні вади тощо...*, так и нравственных его качеств: *Про люту жорстоку людину, що втратила кращі моральні якості; недолюдок* [НТСУМ: 630].

Производное прилагательное, сохраняющее семантику рассмотренного существительного, не является распространенным в языке (отражено лишь в одном толковом словаре — в СУМ) и фиксирует в основном физические недостатки кого-, чего-либо: *Який має дуже непривабливе, негарне обличчя, непропорційну будову тіла, фізичні вади тощо; протилежне уродливий. // Поганий, страхітливий.* В семантическую структуру адъективной лексемы входят также этические коннотации: перен. *Який є порушенням загальнолюдських моральних принципів, норм громадянської поведінки тощо. // Який викликає огиду, осуд. // Який не є нормальним, природним; проти природним* [СУМ 7: 399].

Как видим, представления о безобразном имеют мифологические предпосылки, закрепленные в семантической структуре лексемы.

Синонимические связи лексемы *потворний* образуют следующую систему понятий: 1) «гадкий» — эмоциональная реакция в превосходной степени: *бридкий, препоганий, паскудный, виродливый, почварный, гидкий, негідний, непристойний*; 2) тот, который отклоняется от какой-либо нормы — социальной, физической, физиологической: *ненормальний (про суспільні явища, спосіб життя, характер людських взаємин), патологічний, нездоровий, хворобливий*; 3) производные от лексемы *поганий* ('плохой') с различной степенью отрицательной оценки, а также неопределенные и отрицательные местоимения: *недобрий, нехороший, негарний, негожий, незадовільний, поганенький, кепський, неважний, поганючий, миршавий, злиденний, препоганий, абиякий, казна-який, хтозна-який, ніякий* [Словник синонімів 2: 358].

Следовательно, отрицательная оценка, отражающая неприятные ощущения в восприятии предмета, явления, ситуации, маркирующая соответствующие предметы, явления как отличающиеся в худшую сторону, отклоняющиеся от нормы, включает также неопределенность, неизвестность, что и отражает установка на неприятие всего того, что непривычно, что противоречит обыденному положению дел, известным, знакомым поняти-

ям. Предпосылки к категоризации мира на плоскости «своего» и «чужого» закодированы на уровне оценки.

3. Тенденции влияния социальных, этнических, культурных, эстетических и других представлений на понимание концептов «прекрасное/безобразное» мы анализировали, обратившись к свободному психолингвистическому ассоциативному эксперименту, который дополняет «информацию о семантике слов» [Клименко, Супрун 1977], «отражает „картинную галерею образов памяти“, систематизированную перцептуальной подобностью» [Лачина 1984: 52]. Информантами выступали 100 студентов киевских вузов преимущественно гуманитарных специальностей (средний возраст — 17–19 лет). Таким образом, моделируются ассоциативные поля, в которых вокруг слов-стимулов объединяются группы ассоциатов, различные по своей спаянности и частотности функционирования. В соответствии с наиболее распространенными лингвистическими интерпретациями понятия «поле» [Арутюнова 1980а; 1980б; Иванова 1991; Щур 1974] ядром мы считаем ассоциаты, обладающие разноаспектными признаками и отличающиеся наибольшей частотностью, а периферию образуют, соответственно, единичные по семантике и частотности ассоциаты. В процессе описания эксперимента отмечались также околядерные и промежуточные — маргинальные — зоны. Словами-стимулами выступали не только сами лексемы *прекрасное* и *безобразное*, но и данные признаки, выявленные в природе, человеке, искусстве. Языковые реакции состояли из отдельных слов, синонимических рядов, словосочетаний, сложноподчиненных предложений и других синтаксических конструкций. Информанты-билингвы представляли ответы как на украинском языке, так и на русском.

3.1.1. Ассоциативное поле, сформировавшееся вокруг слова-стимула *прекрасный*, состоит преимущественно из синонимических рядов и сложноподчиненных предложений, ключевыми семемами которых являются 'красота', 'гармония' и 'эмоциональное удовольствие (удовлетворение)'. 30% информантов охарактеризовали *прекрасное* как «красивое и доброе», «красивое, ласковое, теплое», «красивое, созвучное, красочное», «красиве, ніжне, миле», «красивое, хорошо пахнущее», «то, что хорошо и красиво», «те, що красиве, вишукане,приємне», «те, що приваблює, приносити задоволення своєю красою», «те, щоприємне для очей, на дотик». Следовательно, красота выступает неотъемлемой частью нравственной, эмоциональной оценки, наслаждения при слуховом, зрительном, тактильном восприятии. Незначительная час-

тожность (9%) свойственна исключительно эмоциональному толкованию прекрасного: «щось приемне», «від чого буває гарний настрій», «то, что вызывает позитивные (положительные, приятные) эмоции», «что наполняет положительными эмоциями», «возникает при положительных эмоциях». Превосходная степень положительной оценки сопровождается, как правило, коннотацией неопределенности: «что-то хорошее», «что-то лучше всего (всех)», «нечто лучшее, что есть в мире», «лучшее, что есть на свете». Подобные высказывания-реакции составляют 14%. Философско-эстетическое понимание прекрасного отражают ответы: «гармонійне поєднання всіх частин», «гармония формы, размера, цвета», «гармония души и тела», «что доставляет эстетическое удовольствие», «нечто возвышенное», «гармоничное соединение материального и духовного», что составляет 16%. Однословные реакции на слово-стимул представлены следующими семантическими группами: эмоциональные — «коханья», «любовь», бытийные — «життя», «жизнь», эмоционально-бытийные — «бути щасливим», «счастье», природа — «цветы», «все в природе», цветовые ассоциации — «белое», темпоральные концепты — «ранок», «день».

Таким образом, ядром ассоциативно-семантического поля выступают высказывания, характеризующиеся многокомпонентной семантикой, включающей семы 'красота', 'эмоция', 'нравственность', 'гармония'. Околоядерные зоны представлены более изолированной трактовкой эмоционального удовлетворения, восприятия, а также эстетической оценкой (включающей концепт «гармония») и неопределенной превосходной степенью. Маргинальные зоны состоят из слов-реакций с бытийной семантикой, значениями эмоционального состояния, природы, цвета, темпоральности.

3.1.2. Концептуально-ассоциативное поле безобразного составляют высказывания, характеризующие отрицательные эмоции (также с коннотацией неопределенности): «что-то такое, что вызывает негативные эмоции», «что-то очень страшное», «самое плохое чувство», «что вызывает отвращение, жалость». В целом частотность таких высказываний составляет 16%. Значимым в выявлении безобразного представляется нравственный аспект. Рассматриваемая категория называется или неопределенно: «что-то нехорошее, непорядочное», «нечто мерзкое, отвратительное, недоброе», «что-то плохое, жестокое, аморальное», «щось огидне для сприйняття», или отмечается глобальность проявления признака: «все недобре, неприємне, огидне», «все злое и несправедливое», «все, что бездуховно, безнравственно» (всего 15%). Актуализиру-

ется в описании безобразного семантика восприятия/невосприятия: «те, на що не хочеш звертати уваги», «те, що не є приемним, чого намагаєшся не помічати», «те, що не хочеш бачити, сприймати», «то, чого ми не воспринимаєм», «что неприятно для восприятия», «на что стараешься не обращать внимания». С незначительными вариациями такие ответы неоднократно повторялись, составляя 12%. Антропонимический фактор получает также негативную трактовку: «те, що створила людина», «то, что создает человек», «люди, наносящие вред» (9% анализируемых ответов). Многоплановый аксиологический смысл имеет высказывание «что выходит за пределы нормального, привычного», предвосхищая ксенологические параметры измерения картины мира. Однословные реакции более распространены при моделировании поля безобразного, воспроизводя пространства нравственных категорий — «жестокость», «аморальность», «непорядочность», «измена», эмоциональности — «страх», «отвращение», бытийные и событийные — «смерть», «война», «быть одиноким», эстетические — «дисгармония», «безвкусица», цвета — «черное», «черный цвет» (5,7%)

3.2.1. Наиболее ярким воплощением прекрасного в наивной языковой картине мира выступает природа. Содержанием созданного в процессе опроса концептуально-ассоциативного поля явились как номинации флоры и фауны («цветы», «квіти» (23%), «трава» (5%), «кусты», «кущі» (4%), «деревья», «деревя» (9%), «лес», «ліс» (4%), «растения», «рослини» (2%), «деревья весной», «весенний березовый лес», «тварини» (5%), «олени», «птицы», «пение птиц», «детеныши животных», «кошки», «мурлыканье кошек», «рой пчел над цветущим деревом»), так и явления природы («солнце», «сонце» (20%), «небо» (9%), «море» (12%), «океан» (3%), «реки» (7%), «озера» (3%), «небосвод», «дождь», «дощ» (3%), «снег», «сніг» (2%), «летние дожди», «летняя гроза», «тихий снегопад», «веселка»), темпоральные координаты — время года и суток («осень», «лето» (4%), «весна» (5%), «зима», «пори року», «ночь», «день», «утро» (3%), «вечер», «раннее утро», «зимнее утро», «летние дожди», «рассвет», «тихий вечер», «восход солнца», «осень — ковер из листьев», «зима — белые деревья», «ясный полдень» и т. д.), локативные координаты («поле» (15%) с вариантами — этнокультурными символами «поле з пшеницею», «поле із соняшниками», «велике українське поле»). Характерно, что именно темпоральные концепты чаще всего сопровождаются определениями. Этноспецифические символы («белые каштаны») представляются наряду с экзотизмами («джунгли»). Наивысшей оценки

заслуживает «совершенство всех видов растительного и животного мира», «красота и разнообразие природы в любое время года», «апофеоз красоты»; эмоциональный восторг мотивируется: «это величайшее чудо, где все взаимосвязано и закономерно». В большинстве случаев размышления были более лаконичны: в природе прекрасно «все» (24 %). Оценивая природу как прекрасное явление, информанты представляют ее многопланово: «здатність давати відпочинок душі», «коли все цвіте і пахне, оживає і розквітає». В ассоциативное поле «прекрасное в природе» входят и экзистенциально-эмоциональные ассоциации: «чистота», «гармония», «пробуждение».

3.2.2. Противоположная часть оппозиции представлена преимущественно названиями стихийных бедствий, разрушающих явлений природы: «ураганы» (7%), «землетрясения» (4%), «оползни» (2%), «бури» (6%), «катаклизмы» (2%) (природные катаклизмы), «ветер» (1%), «шквальные ветры» (1%), «шквалы» (1%), «дожди», «дощі» (4%), «гроза» (3%), «блискавка», «град», «туман», «стихийные бедствия», «стихийні лиха» (4%), «следствия стихий», «стихии», «непостоянство климатических условий», «аномалии», «когда в мае идет снег». В самой природе все же некоторые носители языка видят безобразные явления: «жабы» (3%), «змеи» (3%), «жуки» (3%), «пауки» (2%), «мыши» (2%), «крысы», «комары», «пиявки», «ящерицы», «комахи». К безобразному также относится «пыль», «грязь». Наибольшее зло, по мнению молодых информантов, приносит человек, что отражается в ответах «вырубка лесов», «загрязнение человеком природы», «браконьеры», «нарушение девственности и гармонии природы», «действия человека», «отношение человека к природе» и, наконец, сам «человек», «людина» (3%).

3.3. Как видим, человек в оппозиции «прекрасное–безобразное» занимает весьма неоднозначное место, будучи противопоставленным природе отнюдь не в свою пользу.

3.3.1. В оценке внешности человека преобладает универсальный социокультурный стереотип, согласно которому прекрасное может быть воплощено в «глазах» («очах») (45% всех ответов), «лице», «улыбке». Характерно, что в оценке мужчин был представлен критерий «торс», а женщин — «стройная фигура», «все, кроме избыточного веса».

3.3.2. Концептуальное поле безобразного в оценке человеческой внешности более разнообразно («волосы», «волосся» (3%) «руки», «нос», «уши», «ноги», «прыщи», «зубы» (кривые желтые (черные)), «татуировки», «грязь под ногтями» и т. д.). Наиболее

общей характеристикой безобразного во внешности является «неопрятность», «аномалии», «диспропорция». Во внешности отмечаются не только врожденные качества, но и «неумение подобрать одежду», «безвкусица в стиле одежды», «неопрятная прическа».

3.4.1. Внутренний мир человека разграничивается на поля «прекрасное» — «безобразное» также на основании сформировавшихся социокультурных стереотипов, согласно которым приоритетной положительной оценкой являются «доброта» (16%), «душа» (9%), с вариантами — «добрая душа», «открытая душа», «чистая душа», «благородная часть души», «искренность» (4%), «искренность чувств» (4%), «терпение», «порядочность» (4%), «честность» (4%), «открытость» (4%), «открытость души» (2%), с особой положительностью рассматривается «отзывчивость» (5%) и ее производные: «умение понять и помочь другому человеку», «любовь к близким», «готовность помочь», «отношение к окружающим», «человекопонимание». «Прекрасна» во внутреннем мире человека также и эмоциональная сфера и ее проявления: «любовь» («коханья») (7%), «вечные чувства», интеллектуальная — «ум», «оригинальность мысли», психологическая — «общительность», «гармония с собой и другими», «индивидуальность», «стремление к полету», «оптимизм». Следовательно, этические категории находятся во взаимосвязи с эмоциональным, интеллектуальным, психологическим миром человека.

3.4.2. Безобразным во внутреннем мире представляются «эгоизм», «егоизм» (6%), «подлость», «підлість» (3%), «лживость» (3%), «жадность» (3%), «зависть», «завдрощі» (4%), «хитрость», «скудость», «предательство» («зрада») (4%), «лицемерие» (4%), «злость» (7%) (варианты — «злбный человек», «зло» (3%), «злбная, корыстная душа»), «черствость», «бездушные», «жестокость», «нетерпимость», «насилие», «обман», «мелочность» (вариант — «мелочность души»). Коммуникативные установки личности тут также становятся наиболее значимыми: безобразным представляется «скрытность», «замкнутость», «себялюбие», «ненависть к другим», «безразличие к другим». Психологический критерий позволяет отнести к негативным характеристикам «чувство угнетенности», «отсутствие личности», «внутреннюю дисгармонию», «ненависть к себе» и «себялюбие», «характер». Незначительно и противоречиво представлена и интеллектуальная сфера: «глупый», «бездарность», «умник».

Одним из критериев определения прекрасного/безобразного как эстетических категорий является понятие гармонии, представляющееся как принцип деления внутреннего мира на гармоничный, т. е. прекрасный, и дисгармоничный, т. е. безобразный.

Одним из тонких наблюдений информанта явилось определение безобразного как «неумение ощущать прекрасное».

3.5. Представление искусства в противопоставлении «прекрасное/безобразное» предполагает более высокий уровень абстрагирования мышления, наличие соответствующей когнитивной базы реципиентов.

3.5.1. Эксперимент показал, что анализируемые концептуально-ассоциативные поля формируются по следующим принципам: к прекрасному информанты отнесли виды искусств: «танці» (12%), «музыка» (9%), «театр» (3%), «литература» (2%), «архитектура» (2%), «скульптура» (2%), «живопис» (2%), «образотворче мистецтво», «кіно»; на направления — «барокко» (4%), «импрессионизм»; произведения искусства — «малюнки» (4%), «картини», «монументи», «літературні твори», «архітектурні споруди», «музика Бетховена»; эмоциональное воздействие — «викликає приємні почуття» (4%), «що має позитивний вплив», «що приносить естетичну насолоду» (4%); к сенологическое отношение — «що відповідає власним почуттям» (4%), «те, що є зрозумілим, знайомим, приємним» (5%), общие характеристики — «гармоничність», «легкість», «разнообразие форм».

3.5.2. Безобразное в искусстве представлено такими ассоциациями: виды и направления искусства — «кубизм», «абстракціонизм», «импрессионизм», «сюрреализм», «барокко», «бодіарт», «пірсинг», «тату», «китч», «попса», «цирк», «сатира»; произведения искусства и их творцы — «Тулуз-Лотрек», «Сальвадор Дали», «картина „Черный квадрат“»; к сенологические параметры — «чомусь незрозумілі речі — така природа людини: відмовлятися від того, що не є знайомим, зрозумілим»; оценка мастерства — «безвкусица» (5%), «непрофессионализм» и «непонятность»; эмоциональная (эмоционально-ксенологическая) оценка — «то, что неприятно», «вызывает отрицательные ощущения, агрессию», «спотворене відображення дійсності». Эстетическая оценка практически лишена когнитивной основы, мало соотносима с конкретными произведениями искусства и их постижением, зависима от эмоциональных, ксенологических параметров.

4. Наблюдения над представлениями о высших эстетических категориях в сознании современных украинских студентов позволили отметить некоторые тенденции в формировании концептуально-ассоциативного поля на уровне наивной языковой кар-

тины мира. «Частнооценочные эстетические значения (*прекрасный–безобразный*)» [Арутюнова 1988: 75] возникают в первую очередь на эмоциональном уровне. Наиболее значимой когнитивной основой явились мифологические представления, особенно ярко проявляющиеся в определении безобразного: черный цвет, ночь — символы некой злой силы и т. д. Само представление о безобразном (потвора) основывается на мифологической картине мира. Центром ассоциативного поля являются понятия, отражающие непосредственное эмоциональное восприятие, что фиксируется высокой частотностью реакций эмоционального отношения как в общем психолингвистическом эксперименте, так и в оценке природы. Околоядерную зону составляют реакции, имеющие гедонистические (нравится/не нравится), нормативные (правильный/неправильный), этические (нравственный/безнравственный), психологические (интересный/неинтересный, приятный/неприятный) оценки. Представленный в научной модели мира (вынесенный в словарную статью) телеологический критерий (целесообразный/нецелесообразный) не нашел подтверждения на уровне обыденного в описании прекрасного/безобразного. Темпоральное и бытийное значения, формируя маргинальные зоны, зачастую создают значимые коннотации в семантике ядерных понятий — явлений и реалий природы. Приоритет этнических (в определении природы) и этических (в описании внутреннего мира человека) критериев в разделении мира на прекрасное–безобразное свидетельствует о зависимости индивидуальной картины мира от этноспецифических социальных стереотипов. Невключенность в систему социальных ценностей философской сферы, сферы искусства обуславливает отсутствие как соответствующей когнитивной базы реципиентов, так и ассоциативной парадигмы. Так, моделируя поле «искусство», информанты исходили из общих представлений о видах, направлениях искусства и поверхностного уровня эмоционального восприятия. Другой же социальный стереотип — неприятие чужого, непривычного, неизвестного — сыграл решающую роль в формировании околоядерного ксенологического значения (свое, знакомое / чужое, незнакомое) как доминирующего в представлении об искусстве. Маргинальные зоны образуют понятия, связанные с произведениями искусства, процессом творчества.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова 1980а — Арутюнова Н.Д. Сокровенная связка (к проблеме предикатного отношения) // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз. 1980. № 4.

- Арутюнова 19806 — *Арутюнова Н.Д.* К проблеме функциональных типов лексического значения // *Аспекты семантических исследований*. М., 1980.
- Арутюнова 1988 — *Арутюнова Н.Д.* Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988.
- Грінченко 1997 — *Словарь української мови: У 4 т.* / Б. Д. Грінченко упорядк. Київ, 1997 (репр. вид. за 1907 р.).
- Иванова 1991 — *Иванова Л.П.* Структурно-функциональный анализ простого предложения. Киев, 1991.
- Клименко, Супрун 1977 — *Клименко А.И., Супрун А.Е.* Ассоциативный эксперимент в ряду других семантических исследований // *Словарь ассоциативных норм русского языка*. М., 1977.
- Красных 2002 — *Красных В.В.* Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. М., 2002.
- Лачина 1984 — *Лачина И.С.* Некоторые стратегии идентификации русских прилагательных // *Психолингвистические проблемы фонетики и лексики*. М., 1984.
- НТСУМ — *Новий тлумачний словник української мови: У 4 т.* Київ, 1999. Т. 3.
- Словник синонімів — *Словник синонімів української мови: В 2 т.* Київ, 2001. Т. 2.
- СУМ — *Словник української мови: У 11 т.* Київ, 1976. Т. 7.
- Щур 1974 — *Щур Г.С.* Теории поля в лингвистике. М., 1974.

С. Ю. СЕМЕНОВА

О КОННОТАЦИЯХ КРАСОТЫ У НАИМЕНОВАНИЙ НАБЛЮДАЕМЫХ ОБЪЕКТОВ*

В настоящей работе мы коснемся эстетических оценок, ассоциирующихся с предметной лексикой. Как известно, процессы номинации, запечатленные в предметных именах, в значительной мере связаны со зрительным восприятием — этим главным, прямым каналом постижения красоты.

Интерес к так называемой лингвистике видимого, все более отчетливо проявляющийся в последнее время и подразумевающий разностороннее, в том числе с точки зрения наивной эстетики, изучение номинативных средств вербализации зрительных впечатлений, имеет кроме теоретического определенное практическое значение: результаты исследований могут использоваться, в частности, при развитии такого актуального направления современной информатики, как автоматический поиск изображений в мультимедийных коллекциях электронных документов. Лингвистические методы могут быть полезны при разработке естественных языковых интерфейсов к поиску, а также при относительно близком к традиционной лексикографической работе «штучном» толковательном описании разнообразных зрительных образов. Соответственно, семантический анализ лексики с целью отбора и последующей формализации обозначаемых ею зрительных прототипов может (конечно, вместе с другими теоретическими исследованиями — в области психолингвистики, психологии, распознавания образов и др.) внести лепту в построение инструментария для решения сложной поисковой задачи.

В данной работе, имеющей пока предварительный, эскизный характер, мы, придерживаясь движения от более простых (в частности, в геометрическом смысле) к более сложным визуальным объектам, уделим внимание таким тесно связанным с процедурой зрительного восприятия русским лексическим классам, как:

- метафоризировавшиеся имена предметов с характерной, «броской» формой;
- имена объектов растительного мира;
- одушевленные нарицательные имена, ассоциированные со зрением.

* Исследование выполнено в рамках работ по гранту РФФИ (проект № 01-06-80332).

Затем коснемся вкратце и некоторых других лексических классов с явным компонентом или коннотацией эстетической оценки, как положительной, так и отрицательной. Мы попытаемся выявить у имен конкретные эстетические составляющие, так сказать, прототипические «параметры» красоты.

Прежде чем перейти к лексике, сделаем одно пояснение, касающееся объективности эстетических оценок.

Как известно, прекрасное, которое «связано с определенной чувственной формой и обращается к созерцанию или воображению» [БСЭ 20: 517], преломляется через индивидуальное восприятие и потому в той или иной мере приобретает субъективный характер. Соответственно, в языке, отражающем мир не столько «сам по себе», сколько в восприятии носителя, не так много средств, объективно свидетельствующих об эстетичности того или иного описываемого объекта действительности. И все же можно назвать языковые явления, способные в определенной мере «подтверждать» красоту референтов текстового описания. Это, во-первых, метафора (устойчивая пространственная метафора довольно объективна, правда, в общем случае она свидетельствует лишь об отдельных аспектах красоты, см. ниже). Во-вторых, это коннотации (которые тоже весьма объективны, поскольку свойственны массовому, «усредненному» носителю языка). Объективными и потому полезными для анализа лексических средств (но внеязыковыми) являются также некоторые культурологические свидетельства красоты, например традиционные темы и мотивы в изобразительном искусстве.

Отметим, что контекст имени характеризуемого объекта более субъективен: скажем, предикаты типа *воспевать*, *любоваться*, *восхищаться* и т. п., хотя и предполагают, что участник обозначаемой ситуации в норме красив (или «хорош» чем-то другим), но могут тем не менее свидетельствовать всего лишь об индивидуальных вкусах и склонностях субъекта восприятия, ведь в конкретном контексте *воспевать* можно что угодно, ср.: «Он пел разлуку и печаль, и нечто, и туману даль» (А. Пушкин). Прилагательные эстетического ряда, в принципе, «почти» объективно свидетельствуют о том, что характеризующий предмет красив; особенно «верится» таким «аристократическим» прилагательным, как *изящный*, *изысканный*, *утонченный* и т. п., но в то же время они, как правило, показывают, что конкретные предметы из того же рода, что и характеризующий, могут быть как красивыми, так и не очень.

Далее, опираясь главным образом на три относительно объективных критерия эстетичности (на языковые — метафору и кон-

нотации — и на культурологический критерий), мы рассмотрим имена некоторых прототипически созерцаемых объектов.

Начнем с метафоры. В предметной лексике традиционный интерес представляет круг имен, породивших идентифицирующие топологические метафоры (*бабочка, зонтик, винт, корона, колокол, ананас* и др.), которые используются для именования похожих по форме (или фактуре) предметов либо их изображений: *галстук бабочкой, зонтичные растения, винтовая лестница, солнечная корона, цветок колокольчик, ананас* как рисунок трикотажного полотна и т. п., когда инвариант прямого и переносных значений отражает некую общую топологическую идею. Изучению этого типа русской метафоры с разных позиций (с точки зрения общей теории означивания, места среди других исчисляемых процессов метафоризации, когнитивной теории, языковой типологии и др.) посвящены многие языковедческие исследования, см., например, [Арутюнова 1999; Скляревская 1993; Кобозева 2000; Гилярова 2001].

Помимо индивидуальных компонентов и коннотаций красоты, которые, кстати, наблюдаются далеко не у всех исходных значений и метафорических дериватов (например, что особенно красивого можно усмотреть в чисто утилитарной *вилке электроприбора?*), для класса в целом, на наш взгляд, примечательно то, что именуемые формы и фактуры отличаются топологической оригинальностью, выразительностью, лаконичностью, чем, собственно, в существенной степени обусловлена метафоризация, и что уже само по себе является определенным свидетельством эстетичности (относясь прежде всего к сфере эстетики интеллектуальной). Сущности, соответствующие инвариантам прямых и переносных значений, топологические идеи, близки к классическим геометрическим фигурам, являющим собой предельную абстракцию форм. Изначальный предмет — носитель топологической идеи, тиражируемой затем путем метафоризации, скорее всего, будет относительно простым, удобным «для охватывания глазом», компактным, «остроумным» по форме. Или если предмет «составной», то выхватываемая метафорой форма должна быть как-то зрительно выделена и заметна в нем (как заметен, например, *гребень* у петуха — чтобы он смог дать затем имя *гребню* горы).

По поводу простоты: к примеру, название цветка *ромашка* порождает топологическую метафору (так иногда называют конфигурацию производственного конвейера или топологию компьютерной сети: *операционный конвейер Ромашка в клинике С. Федорова* или *В большинстве компаний топология локальной*

сети представляет собой ромашку; внутреннее кольцо составляют серверы, к которым подключены рабочие станции (примеры из Интернета)), а, скажем, *гладиолус* или *аквилегия* — вряд ли способны дать устойчивую метафору: они, безусловно, изысканны, но слишком сложны по своей форме.

Многие общеизвестные предметы с компактной, выразительной формой оказались «замеченными» языком и использованными для переносных, сравнительных номинаций. По-видимому, это связано с тем, что «хорошие» формы обладают определенной целесообразностью, которая заимствуется у природных объектов и передается в мир артефактов или, наоборот, уже давно используясь в быту и технике, вновь «открывается» в природе при описании новых в каком-либо отношении объектов. Часто соответствующие номинации, показывающие взаимопроникновение идей в мире природных объектов, артефактов, абстракций, отмечаются в профессиональной лексике, в предметных областях: кривые «декартов лист» и «улитка Паскаля» в математике, тип жилого здания «колос» в градостроительстве, бактерии «шапочки» в микробиологии и т. п. В качестве примера броской формы, «невостребованной» пока (насколько нам известно) для переносных пространственных именовании, можно назвать форму *якоря*. Имена отдельных «хороших» форм используются сразу в ряде метафорических переносов, сохраняя геометрический инвариант. Например, референты русского слова *кисть* — это и инструмент художника (и маляра), и украшение одежды, и соцветие, и часть руки ([МАС]; порядок следования значений также взят из этого словаря).

Конечно, среди метафоризировавшихся есть имена, обозначающие не только эстетически нейтральные (уже упомянутая *вилка*), но и прототипически некрасивые объекты (например, если в значении фиксируются пространственные диспропорции: *полено* — короткое и толстое (и к тому же плотное и тяжелое); ср.: «Полено — тушею, Тверже камня, Как будто вспухшее Колено великанье» (В. Маяковский)).

Но, во всяком случае, как мы уже отметили, идентифицирующая метафора в эстетическом плане ассоциируется прежде всего с интеллектуальными ценностями, с поиском и вычлениением «чистой» (или близкой к таковой) геометрии в окружающем мире.

Для прикладных задач поиска изображений подобные метафоры форм интересны, во-первых, тем, что ассоциированы со стойким (и относительно несложным и потому более или менее перспективным для формализации) зрительным прототипом, а

во-вторых, тем, что регулярным употреблением в качестве метафор соответствующие имена уже доказали свою способность служить единицами (пусть и производными) в подъязыках описания достаточно сложных зрительных впечатлений. При разработке инструментария к поиску изображений актуальным становится создание так называемых вербально-образных словарей (или тезаурусов), сочетающих иконические реализации зрительного прототипа, его формальные топологические и текстурные признаки, а также специфические геометрические толкования его возможных вербальных обозначений. Пространственные метафоры, наряду с именами и описаниями геометрических фигур и графических знаков, должны занять одно из первых мест в таких словарях; подробнее см. [Семенова 2002].

Конечно, при отборе, классификации и описании зрительных прототипов встают разнообразные вопросы разрешения размытости.

Это, например, вопрос о допустимом составе и числе составляющих элементов в прототипе. В самом деле, сколько должно быть «лепестков» у «ромашки» и при каком числе «лепестков» (трех?, четырех?, пяти?) «ромашка» вырождается просто в «цветок»? Очевидно, что для ответов на подобные вопросы (а они возникают практически для каждого прототипа) требуются скрупулезные психологические и психолингвистические эксперименты. Другой вопрос, связанный с неоднозначностью, — как быть с метафорами, сочетающими геометрические идеи с другими смысловыми наслонениями: *нос корабля* («форма» + «ориентация»), или, например, как у традиционной в литературе по теории метафоры *ножки стола* — «форма» + «ориентация» + «идея опоры»? Очевидно при этом, что при анализе метафорического материала должны отбрасываться (или рассматриваться совершенно отдельно) случаи полного выхода за пределы изначально пространственной сферы: *гроздь гнева*, *клубок противоречий*, *испить горькую чашу до дна* и т. п. (ср., однако, последний фразеологизм с пространственным, топологическим, хотя и весьма отдаленным от исходного употреблением имени чаша: *Город расположен в чаше между холмами*).

Встает также вопрос различения метафор устоявшихся от более оригинальных, авторских, также выражающих (иногда в связке с другими ассоциациями) определенные топологические идеи («Облако в штанах», «вихры огня» и др.: «И лишь когда от горящих вихров шатался сумрак бурый...» (В. Маяковский)).

Из практических соображений можно считать, например, метафору устойчивой, а соответствующий референт — зрительным

прототипом, если можно назвать по крайней мере две разные предметные (и притом именно пространственные) реализации метафоры; см. выше примеры с именем *ромашка*.

Для простоты к тому же при попытках формализации в первую очередь можно рассматривать, например, только имена форм, давшие устоявшиеся названия бытийным сущностям: повседневным артефактам, широко известным техническим изделиям, географическим объектам: *дельта* реки, *гребень* горы; а также известные общенаучные термины: инфузория *туфелька*, *молоточек* человеческого уха (с *наковальной* несколько сложнее, геометрически неопределеннее); художественные клише: *серп* Луны и т. п.

Следует сказать, что не только простая, но и сложная геометрия в окружающем мире обладает эстетическими свойствами; привлекательность имеют, в частности, и регулярность в организации объектов (орнаменты, кристаллы), и неправильная, но «затейливая», подчиняющаяся нетривиальным закономерностям структурность (рисунок инея на морозном стекле, фракталы (геометрические объекты с сильно изрезанной или разветвленной структурой, с элементами самоподобия)), и составные пространственные композиции, наблюдаемые в природе и достигаемые в живописи, архитектуре, ландшафтном дизайне, и некоторые «желанные» виды хаоса («лирический беспорядок» на кудрявой головке или, например, разводы краски на холсте, из которых художник воссоздает «напрашивающийся» пейзаж).

Из классов, сформированных по другим, неметафорическим признакам (для которых вопрос формализации мы пока не можем ставить), с точки зрения эстетики интересен, в частности, класс фитонимов. У имен объектов растительного мира (и их частей) на уровне коннотаций отмечаются такие эстетические составляющие (часто близкие друг к другу, «перетекающие» друг в друга), как:

- вид изобилия, плодородия, свидетельство щедрости «матери-земли» (например, всевозможные гроздья, кисти, «шапки» плодов или цветов: *виноград*, *георгины* и др.);
- вид могущества (*дуб*, *сосна* (и другие деревья));
- изысканность формы (*кленовый*, *пальмовый лист*, *ива* (ее изящная склоненность));
- «вьющееся» как особый, архетипический тип красивого (*плющ*, *лиана*); этот тип (именно как тип красоты) прослеживается и

- в других бытийных классах — и завитки волос, и шрифты, и мотивы в орнаментах (например, в чугунных решетках);
- нежность, эфемерность, «сиюминутность» фактуры (с этой идеей соотносятся многие имена цветущих растений; можно назвать хотя бы *сирень*);
 - соотнесенность зрительного образа и характерного аромата — нежного (та же *сирень*) или, наоборот, терпкого (*хризантема*); интересна также искусственная, но привычная и вошедшая в стереотип соотнесенность растений с музыкальными образами, которая используется, например, на телевидении: нежная, часто скрипичная или гитарная, музыка сопровождает растительный видеоряд, скажем, в передачах для садоводов; эстетическое единство зримого и слышимого проявляется также в изысканном дизайне музыкальных инструментов; см. ниже;
 - зрелость, «самодостаточность» (крепкие, закругленные, лоснящиеся *желудь* или *яблоко* — это своего рода «вещи в себе»; в свое время именно такими «целостными» ассоциациями создатели известного политического объединения «Яблоко» объясняли сохранение этого названия, когда из объединения ушел Ю. Болдырев — один из трех «имяобразующих» его членов);
 - причудливая контрастность частей (*роза* и *кактус* — нежный цветок на колючем стебле);
 - фазисность: будущность, начинательность (*бутон*), или, наоборот, прощание (*астры*, *хризантемы*) — как символы «пышного природы увяданья»;
 - скромность, непритязательность, «наивность» внешнего облика, характерные для полевых и лесных цветов; например, в [Альяффар 1999] описываются результаты психолингвистических экспериментов, в которых информанты по признаку «поэтичности» отдали предпочтение *незабудке*, *ландышу* и *подснежнику*.

Следует заметить, что по мере урбанизации и постоянного усугубления экологической ситуации («исчезновения природы») повышается аксиологическая и эстетическая оценка растительных объектов в целом (в городе, замурованном в асфальт и бетон, становится желанной любая зелень). Косвенно рост этой оценки подтверждается, например, многочисленными рекламами продуктов питания или лекарственных средств, сфотографированных «на лоне природы», пейзажными заставками на телевидении и на экранах компьютеров, когда разработчики рекламы и другие «творцы» зрелищ используют неизбежную ностальгию своих адресатов по живой природе.

С эстетикой зрительного восприятия своеобразно связаны и некоторые подклассы одушевленной нарицательной лексики. В частности, среди имен деятелей имеются группы слов, у которых отмечаются употребления с компонентом «наблюдаемое занятие». Можно вспомнить пример Е. В. Падучевой «На дороге показался всадник», рассматривавшийся при анализе глагола *показаться* [Падучева 2000], когда у этого глагола исследовался синтаксически не выраженный, «скрытый» участник Наблюдатель. Но этот пример интересен еще тем, что имя *всадник* и само по себе обозначает человека, видимого неким внешним наблюдателем. (Вообще, в последнее время отмечается явный интерес к семантической роли Наблюдателя в лексическом значении, см., например, [Апресян 1999; Урысон 1999].)

Употребление по типу «наблюдаемое занятие» характерно, к примеру, для имен исполнителей некоторых сезонных сельскохозяйственных работ (*косари, жницы* и другие, ср.: *На лугу дружно работали косари*) или для названий лиц, которых Наблюдатель в момент речи видит за спортивным занятием, — *конькобежцев, лыжников, бегунов, пловцов, парашютистов* и др.; ср.: *После такого снегопада в нашем парке полно лыжников; Наконец перед лыжниками открывается снежная пойма Москвы-реки* (последний пример — из Интернета; см. также [Семенова 2001]).

Имя *косарь* (или, например, *сеятель*) обычно не обозначает отдельную профессию человека — это было бы слишком узко. Про себя референт, идентифицируя свою социальную функцию, скорее скажет «я крестьянин», чем «я косарь» (правда, в контексте оценки, особенно отрицательной, первое лицо вполне уместно: «Я плохой косарь», «Какой из меня косарь?» и т. п.). Все же для такого имени более естественно употребление именно в ситуации зрелища. (Как устно заметил А. Д. Шмелев, имя *всадник*, обозначающее только зрелище, вообще невозможно в оценочном контексте: **Я плохой всадник*; **Иван плохой всадник*.)

У имен спортивных специальностей употребление со скрытым участником Наблюдатель часто является первичным: «наблюдаемый» лыжник (*лыжник1*) — т. е. человек, вышедший на зимнюю прогулку с соответствующим инвентарем (когда его видят), — это как раз исходное значение для данного имени, а «продвинутый» спортсмен — *лыжник2* — производное.

В определенной мере «зримыми» являются и имена профессиональных делателей зрелищ с помощью собственных телодвижений — *танцовщиков, жонглеров* и др.

Подобные имена по большей части ассоциируются как раз с красивым зрелищем: его атрибуты — сила, здоровье, молодость, сно-

ровка; труд или просто движения на просторе, под небом и т. п. Эстетичность подтверждается и подчеркнута ярким, контрастным дизайном спортивного снаряжения, и распространенностью соответствующей тематики в изобразительном искусстве («человек в спорте», «человек труда» и т. п.); можно назвать «крестьянские» картины А. Г. Венецианова, «Косцов» Г. Г. Мясоедова и А. А. Пластова, «Сеятеля» Ван Гога, «Хлеб» Т. Н. Яблонской, советский кинореализм, воспевавший крестьянский труд («Кубанские казаки», «Трактористы» и др.); обращаясь к живописи, нелишне вспомнить, например, и «Всадницу» К. П. Брюллова.

Конечно, подобные «наблюдаемые» имена характеризуются индивидуальными особенностями употребления (и между группами, и внутри своих групп). К примеру, у «спортсменов» отмечаются разные требования к квалификации: *лыжником*1 можно назвать практически всякого человека, вставшего на лыжи, а вот *фигуристом* (в аналогичном употреблении) вряд ли можно назвать человека, впервые надевшего коньки (кстати, и движения его заведомо некрасивы). Для «тружеников села», в отличие от «спортсменов», градация на «видимого» деятеля и на «мастера своего дела» представляется гораздо менее четкой, менее социально (а соответственно, и лексически) оформленной.

Ясно, что не все наблюдаемые деятели эстетичны: нейтральны в этом отношении *пешеход, прохожий, незнакомец*; прототипически некрасивы *зевака* или *клоун*.

В целом при номинации деятелей чувствуется некоторый объективный, сторонний взгляд, идея режиссирования, распределения и назначения ролей со стороны (и даже свыше), что отчасти подтверждается словом *призвание* — человек как бы призван свыше исполнять определенную социальную функцию. Больше значение имеет то, как человек воспринимается другими, извне, чем то, кем он сам себя считает. Так что одушевленная лексика в целом близка к сфере наблюдаемого, а деятельность, связанная с физическими движениями человека, будь то труд или спорт, — особенно.

Явная эстетическая соотнесенность отмечается у имен ряда видимых природных сущностей — воды, снега, огня, неба, ландшафтных элементов (гор, холмов, долин, аллей и др.). Соответственно, привлекательными представляются такие параметры данных сущностей, как чистота (например, воды, снега и льда; вспомним коллокацию *кристально чистый*), геометрическое совершенство (симметрия и «неисчерпаемость» структуры, «фрак-

тальность» простой снежинки), «устремленность» вверх у неба и гор, завораживающее движение, «струение» воды и огня, особая пространственность, «панорамность» долин, холмов, озер и т. д. Можно отметить также оптические свойства: светопроницаемость — кристаллов, воды; светоотражение — сверкание росы на траве и др.

Конечно, конкретный негативный контекст легко может «гасить» изначально положительную эстетическую оценку описываемого природного объекта: *грязный снег*, «*Горячий снег*»; *под ногами вода* (о мокрой дороге) и т. п.

Среди артефактных имен положительной эстетической оценкой в норме характеризуются имена объектов, создаваемых не только для практического использования, но и для созерцания — архитектурных сооружений (и их частей) — *дворец, балкон, арка, купол* и др., музыкальных инструментов, которые в норме обладают помимо акустических достоинств еще и красивой «внешностью» — *скрипка, арфа, орган* (вспоминается шутливое сравнение «элегантен как рояль»), предметов одежды и интерьера, особенно тех, что сочетают и утилитарные, и декоративные свойства — *блузка, шаль; сервант, трюмо* и т. п. (ср. с эстетически гораздо более нейтральными именами «просто полезных» предметов — *кофта, платок, шкаф, стол* и др.), ювелирных украшений (*перстень, кольцо*) и других подклассов. О подчеркнутой эстетичности предметов одежды, об их изяществе, наличии «стиля и фасона», часто свидетельствует уменьшительная форма; ср. *шапка* и *шапочка, кофта* и *кофточка, жилет* и *жилетка* и др. (аналогично и у предметов интерьера: *шкафчик* и *столик* наверняка красивее *шкафа* и *стола*). Можно говорить и об эстетике графических знаков, которая понимается как в широком, полноценном смысле, например у готического и некоторых других шрифтов, так и в узком, интеллектуальном, поскольку графический знак — это прежде всего выразительный зрительный прототип.

Следует отметить и эстетическую оценку некоторых цветообозначений; ср. имена прототипически красивых визуально воспринимаемых явлений: *лазурь, синь, пурпур* и некрасивых: *желтизна, краснота, бледность*.

И в заключение вкратце еще о некрасивом. Разумеется, предметная лексика во многих случаях не только эксплицирует на коннотативном или компонентном уровне красоту и ее «составляющие», но и проясняет мотивацию ее отсутствия в видимых объектах. Опираясь на лексику, можно указать, в частности, такие мотивировки «некрасивости» (и соответственно, группы про-

тотипически некрасивых объектов, объединенные вокруг своего инварианта), как:

- сугубо «приземленная» утилитарность (*сарай, грабли* и др.);
- вид бедности (*лачуга, заплата*);
- прекращение и отсутствие жизни (*пень, бревно, пепелище*);
- однообразие (*бетон, асфальт, пустыня* и др.);
- отсутствие структуры (*ворох, каракули*);
- пространственные аномалии разных типов (*дыра, выступ, затор, лужа1* — аномальное скопление влаги на некоторой поверхности);
- нарушение пропорций в размерах (*жердь, лужа2* — слишком маленький водоем);
- «тяготение» книзу (*подвал, низина, дно*);
- подчеркнуто темный цвет объекта восприятия (*сажа, потемки*);
- дефекты человеческой внешности (*синяк, бельмо, гримаса*);
- утрированность, нагромождение, чрезмерность проявления какого-либо признака (*кудри штопором*)

и некоторые другие коннотации.

Анализ «от противного», т. е. анализ признаков отсутствия красоты, выявляющий некую типологию дисгармонии в видимом мире, в определенной мере помогает нащупать и саму гармонию, указать на то, что должно и чего не должно быть в эстетичном предмете, относящемся к тому или иному бытийному классу. Разумеется, для каждого из онтологических классов свои каноны красоты.

При значительном разнообразии коннотаций (как эстетических, так и анти-), отмечаемых у предметной лексики, следует все же констатировать, что основные ее круги скорее нейтральны по данному параметру и во многих случаях эстетическая оценка конкретного обозначаемого объекта вытекает только из контекста.

ЛИТЕРАТУРА

- Альяффар 1999 — *Альяффар С.* Семантическое поле «растения» в русском языке. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999.
- Апресян 1999 — *Апресян Ю.Д.* Видеть 1.1 // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под ред. Ю. Д. Апресяна. М., 1999. Вып. 1.

- Арутюнова 1999 — *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1999.
- БСЭ — Большая советская энциклопедия / Гл. ред. А. М. Прохоров. М., 1970–1978. Т. 1–30. 3-е изд.
- Гилярова 2001 — *Гилярова К. А.* Базовые категории формы физических объектов в языках мира: семантический анализ классификаторов // Труды Международного семинара Диалог' 2001 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. Аксаково, 2001. Т. 1.
- Кобозева 2000 — *Кобозева И. М.* Как мы описываем пространство, которое видим: форма объектов // Труды Международного семинара Диалог' 2000 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. Протвино, 2000. Т. 1.
- МАС — Словарь русского языка / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1984. Т. 1–4.
- Падучева 2000 — *Падучева Е. В.* Наблюдатель как Эксперидент «за кадром» // Труды Международного семинара Диалог' 2000 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. Протвино, 2000. Т. 1.
- Семенова 2001 — *Семенова С. Ю.* О языковых контурах портрета социальной личности // Труды Международного семинара Диалог' 2001 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. Аксаково, 2001. Т. 1.
- Семенова 2002 — *Семенова С. Ю.* Русская номинативная лексика как инструмент изучения зрительных образов // Труды Международного семинара Диалог' 2002 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. Протвино, 2002. Т. 1.
- Скляревская 1993 — *Скляревская Г. Н.* Метафора в системе языка. СПб., 1993.
- Урысон 1999 — *Урысон Е. В.* Взгляд 1 // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под ред. Ю. Д. Апресяна. М., 1999. Вып. 1.

В. М. Труб

О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ КОМПОНЕНТОВ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И ДРУГИХ ОЦЕНОК В ЗНАЧЕНИЯХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ (С ПРИВЛЕЧЕНИЕМ МАТЕРИАЛА УКРАИНСКОГО ЯЗЫКА)

Как уже давно отмечено Н. Д. Арутюновой [Арутюнова 1988], любая оценка, и эстетическая в частности, всегда опирается на такие необходимые категории как субъект оценки, ее объект, ее вид (частная или общая оценка), ее знак (положительный или отрицательный), ее основание и т. д. Следует также иметь в виду, что внутри значения одной и той же лексической единицы (ЛЕ) может содержаться более одного оценочного суждения, которые по-разному взаимодействуют между собой, что оценка может иметь как ситуативный, так и постоянный характер и располагаться в самых разных компонентах толкования.

В толкованиях ЛЕ, как известно, в свою очередь выделяются следующие компоненты:

- дескриптивная (описательная) часть толкования, факультативно членимая на презумптивную и ассертивную части;
- модальная рамка говорящего [Апресян 1974], которая, как представляется, также может факультативно члениться на свою презумпцию и ассерцию [Труб 2003]. Оценочные суждения могут находиться в любой из перечисленных частей.

В данной работе преимущественно рассматриваются ЛЕ, выражающие оценку объекта, лица или ситуации, которая непосредственно не касается субъекта оценки (по крайней мере в момент оценки он не является ее участником).

Как известно, оценка часто тесно связана с категориями желательности/нежелательности. Объект оценки (реальная или гипотетическая ситуация, то или иное лицо и т. д.) оказывается желательным или нежелательным для ее субъекта. Однако однозначная корреляционная зависимость между знаком оценки и желательностью/нежелательностью ее объекта устанавливается далеко не всегда. Вид отношения субъекта (в частном случае — говорящего) к оцененному им объекту часто опосредованно определяется через характер эмоции, которой может сопровождаться данная оценка. Действительно, в основе эмоции обычно лежит

оценка, но далеко не всегда знак оценки (положительный или отрицательный) совпадает со знаком эмоции. Знак эмоции определяется тем, что она является положительной или отрицательной для ее субъекта. Знак же оценки присваивается ее объекту. Субъект оценки (он же — субъект эмоции, если она возникает) совсем не обязательно совпадает с ее объектом (как это, например, имеет место в случае стыда как негативной этической самооценки — ср. [Арутюнова 1997]). В связи с этим представляет интерес исследование разнообразных языковых средств, выражающих иронию, насмешку, ехидство, злорадство и т. д.

Подобные проявления с логической точки зрения можно интерпретировать как определенную иерархию оценок, в которой объектом самой внешней (положительной эмоциональной по [Арутюнова 1988]) оценки становится частная негативная оценка определенных свойств, качеств, результатов действий или поступков другого лица.

В основе иронии лежит негативная оценка чего-либо, однако вряд ли ирония представляет собой негативную эмоцию. Она скорее положительна (если, конечно, не иметь в виду самоиронию). Субъект иронии и насмешки обычно самостоятельно, исходя из собственных, часто субъективных, критериев негативно оценивает те или иные качества, особенности или действия другого лица. Подобные реакции обязательно требуют того или иного вербального проявления — адресат иронии, насмешки (или, как минимум, другие лица) должен узнать, что некоторые его свойства или действия оцениваются негативно. Напротив, злорадствуя, субъект первоначально констатирует, что определенные качества другого лица по общепринятым меркам заведомо не могут быть отнесены к положительным (или что данное лицо оказалось в заведомо нежелательной для него ситуации). Это в свою очередь вызывает позитивную оценку (удовлетворение) субъекта, которое сопровождается той или иной положительной эмоцией. В отличие от иронии или ехидства, злорадство не обязательно требует вербальной реакции, допуская, что радоваться недостаткам или неудачам других можно и тайком.

Таким образом, в подобных проявлениях, оценивая негативно качества или действия другого лица (или же констатируя наличие заведомо негативной ситуации, в которой оказался кто-то другой), субъект этим несколько не озабочен и даже рад тому, что сам такими свойствами не обладает или же не находится в подобной ситуации.

В плане изучения функционирования оценок (в том числе и эстетических) богатую информацию к размышлению представля-

ет материал украинского языка, ЛЕ которого (особенно просторечные и разговорные) буквально насыщены оценочностью. Взять хотя бы многочисленные примеры насмешливых обозначений человека с избыточным весом, в которых негативная оценка может перерасти в эмоцию разной интенсивности и разного знака (положительную или отрицательную): *гладунець, пузан, черевань, бибехач, бецько, брюхач, вайло, гладир, пузій, грубас... товстило, туша, бегемот...*

Перечисленные наименования содержат в себе негативную эстетическую оценку, переходящую в общую негативную оценку, которая сопровождается эмоцией разной интенсивности и знака. Большинство из этих обозначений можно квалифицировать как насмешливо-иронические, т. е. такие, в которых указанный оценочный комплекс сопровождается неинтенсивной положительной эмоцией говорящего, не выводящей его из спокойного состояния.

В то же время такие обозначения человека с избыточным весом как *товстило, бегемот, туша* отражают уже не иронию, а скорее эмоцию отвращения и, таким образом, служат средством перформативного выражения эмоции негативной, хотя бы ненадолго выводящей говорящего из душевного равновесия.

Механизмы взаимодействия оценок могут сколь угодно варьироваться. Рассмотрим для примера реплику: *Ох, лысый банан, хотя бы вспомнил, сколько я ему добра сделала...*, где первоисточником недовольства говорящей является проявление неблагодарности мужчины, о котором идет речь — его неумение ценить добро, т. е. прежде всего выражается негативная этическая оценка. Эта частная оценка переходит в общую посредством актуализации внимания на внешнем дефекте: использование метафоры *банан* (который, как известно, является абсолютно гладким) указывает, что тот факт, что мужчина лыс, говорящая оценивает негативно. Таким образом, частная негативная этическая оценка переходит в общую негативную оценку (отторжения) через негативную эстетическую оценку.

С другой стороны, укр. разговорно-просторечная реплика *Ну, ти і дурбелік!* выступает в качестве эфемистической, чтобы смягчить эффект от слова *дурень*. Тем самым форма *дурбелік*, выражая частную негативную интеллектуальную оценку собеседника, блокирует появление общей негативной оценки.

Представляет интерес изучение поведения украинских диминутивных суффиксов существительных *-еньк*, а также суффиксов прилагательных и наречий *-еньк*, *-есеньк*, выражающих положительную оценку. В отличие от суффикса *-еньк*, суффикс *-есеньк*

указывает как бы на «большую степень» положительности. Причина этого феномена, по нашему мнению, заключается в том, что помимо указания на положительную оценку данный суффикс служит еще и средством перформативного выражения эмоции «теплого чувства» сродни нежности. Речь идет о нежности, испытываемой говорящим в момент речевого акта по отношению к объекту — носителю признака, выраженного прилагательным. Показательно, что подобные эмоции возможны только при достаточно спокойном, умиротворенном состоянии говорящего, вызванном созерцанием объекта — источника эмоции или же мыслями о нем. Употребление данных суффиксов несовместимо с сугубо деловым общением, а тем более с ситуацией конфликта. Интересен вопрос о том, каким образом подобные диминутивные средства выполняют свои функции, по-разному взаимодействуя со значением существительного, указывающего на объект, и его признака, обозначенного прилагательным.

Сочетаемость основы того или иного прилагательного с суффиксами *-еньк-*, *-есеньк-* регулируется общим правилом. Согласно этому правилу признак объекта, выраженный прилагательным, по общепринятым представлениям должен нормативно способствовать положительному отношению к объекту со стороны других лиц (в первую очередь — со стороны говорящего) или по крайней мере не препятствовать такому отношению. Положительное отношение к объекту в самом общем виде может обуславливаться той или иной «полезностью» объекта для окружающих — полезностью, которая конкретизируется разнообразными частными оценками — эстетической, этической, утилитарной и т. д. Следует заметить, что признаки, описываемые прилагательными, часто соотносятся с противоположными «участками» одних и тех же шкал (ср. *великий* — *маленький*, *багатий* — *бідний*, *високий* — *низький*, *добрий* — *скуний* и т. д.). Однако эти противоположные шкальные значения совершенно по-разному коррелируют со значением суффиксов *-еньк-*, *-есеньк-*.

Выделяются следующие типы взаимодействия значений суффиксов со значением основы прилагательного:

1. Прилагательное обозначает такой признак объекта, который по общепринятым меркам считается положительным и соотносится с той или иной частной положительной оценкой, в первую очередь — эстетической:

гарний — *гарненький* — *гарнесенький*;

молодий — *молоденький* — *молодесенький*;

милий — *миленький* — *милесенький*.

В подобных примерах суффикс *-еньк-* выражает общую (холистическую [Арутюнова 1988]) положительную оценку объекта, которая вызвана частной положительной оценкой, выраженной основой прилагательного. При этом частная оценка содержится в ассерции дескриптивной части значения прилагательного, а общая — в ассерции модальной рамки говорящего. Суффикс же *-есеньк-* предполагает такое же распределение частной и общей оценок, но дополнительно указывает на то, что данный оценочный комплекс вызывает еще и эмоцию «теплого чувства», которая перформативно выражается в ассерции модальной рамки.

2. Прилагательное указывает на признак, заведомо негативный с точки зрения его «полезности» для других, т. е. такой, который ни при каких условиях не может быть оценен положительно — ср. *поганий (плохой)*, обычно указывающий на общую негативную оценку чего-либо. Понятно, что объект, характеризующийся таким признаком, не может быть воспринят положительно, а тем более вызывать эмоцию «теплого чувства». Поэтому основы данных прилагательных не способны сочетаться с суффиксом *-есеньк-* (*-ісіньк-*): **поганесенький, *страшнесенький*. Однако они могут сочетаться с суффиксом *-еньк-*: *поганенький* (ср. также русск. *плохонький*). При этом прилагательное обычно выражает негативную частную (а именно — утилитарную) оценку, которая специфицируется типом нормального использования объекта, обозначенного определяемым существительным. В подобных случаях прилагательное оценивает объект не сам по себе, а в сравнении с нормативом качества для объектов данного типа. Имеется в виду, что объект, будучи в принципе употребимым по назначению, тем не менее плохо удовлетворяет критериям утилитарной оценки, по которым принято оценивать качество функционирования подобных объектов: *поганенький готель, поганенька їдальня, плохонький курорт* и т. д. Функция же суффикса *-еньк-* заключается в блокировании, подавлении значения общей негативной оценки, присутствующей в значении исходного прилагательного *поганий (плохой)*.

Здесь уместно также провести функциональную аналогию с уникальным украинским существительным *воріженьки* — «ласковым» обозначением врагов говорящего. В его «итоговом» значении суффикс также блокирует появление общей негативной оценки, имплицитруемой значением исходного существительного *вороги*.

В отличие от рассмотренных примеров прилагательное *страшний* само по себе несет указание на негативную эстетическую оценку, которая в свою очередь переходит в общую негативную

оценку носителя соответствующего признака. Сочетание же основы данного прилагательного с суффиксом *-еньк-*, констатируя неудовлетворительный внешний вид объекта, в то же время содержит указание на отсутствие у говорящего негативного отношения к объекту как таковому. При этом негативная частная (эстетическая) оценка содержится в ассерции дескриптивной части толкования, а информация о «непредвзятом» отношении говорящего к объекту располагается в презумпции его модальной рамки.

Основы данных прилагательных кроме того способны сочетаться с усилительными суффиксами *-уч-*, *-юч-*, которые имеют значение общей негативной оценки, усложненной перформативно выраженной эмоцией отвращения, — ср. *поганючий*, *страшнючий*. Эта информация содержится в ассертивной части модальной рамки говорящего.

3. Основа прилагательного обозначает признак, который по общепринятым меркам считается полезным, положительным для самого объекта (в первую очередь какого-либо лица) — носителя признака, однако не представляет никакой пользы для других (с точки зрения эстетической, этической, утилитарной или других видов частных оценок). Речь идет о таких свойствах объекта, которые при всей их положительности не могут вызвать у других «теплого чувства». Поэтому основы соответствующих прилагательных не способны сочетаться с суффиксом *-есеньк-*: *багатий*, но не **багатесенький*, *сильний*, но не **сильнесенький*. Сюда же относятся и обозначения признаков, которые указывают на большую величину шкал размера или интенсивности (например, температуры). Большие габариты или высокая интенсивность обычно особой нежности не вызывают: *великий*, но не **величесенький*, *довгий*, но не **довгесенький*, *широкий*, но не **широчесенький*, *високий*, но не **височесенький*, *гарячий*, но не **гарячесенький*.

Однако основы этих прилагательных нормально сочетаются с суффиксом *-еньк-*: *багатенький*, *сильненький*, *величенький*, *довгенький*, *широченький*, *височенький*, *гаряченький*... При этом значение производного прилагательного, дублируя значение исходного, дополнительно содержит указание об отсутствии у говорящего негативного отношения к объекту — носителю признака. Эта информация располагается в презумпции модальной рамки говорящего.

Прилагательные, указывающие на большие величины шкал размера или интенсивности, способны также сочетаться с суффиксами *-енн-*, *-езн-*: *величезний*, *довжелезний*, *широченний*, *височезний*, *гаряченний*. Функция этих суффиксов состоит, во-пер-

вых, в констатации особо больших размеров или интенсивности и, во-вторых, в выражении эмоции удивления говорящего от того, насколько данные характеристики отличаются от его представлений о нормативных значениях соответствующих параметров. Констатация высокого значения параметра образует ассерцию дескриптивной части толкования прилагательного, а эмоция удивления выражается в ассерции модальной рамки говорящего.

4. Основа прилагательного указывает на признак, по общепринятым представлениям (в частности — и говорящего) негативный для его носителя, однако не препятствующий хорошему отношению к нему (т. е. его положительной оценке). Имеется в виду, что это хорошее отношение существует независимо от соответствующего свойства или же вопреки ему: *бідний* — *біденький* — *біднесенький*; *худий* — *худенький* — *худесенький*; *старий* — *старенький* — *старесенький*. Прилагательные с суффиксом *-еньк-*, констатируя наличие негативного признака, указывают также на положительное отношение говорящего к объекту (лицу) — носителю признака. Это указание содержится в презумпции модальной рамки говорящего. Прилагательные же с суффиксом *-есеньк-* дополнительно выражают эмоцию «теплого чувства», которое в этом случае трансформируется в эмоцию сочувствия, сострадания к носителю признака ввиду того, что он худ, беден, стар...

В самом общем виде семантика сочувствия, обычно выражаемая сентенционными формами вида *X сочувствует (сострадает...)* *Y-у в P*, может быть представлена следующим образом: 'Презумпция: X положительно оценивает Y-а (Y входит в личную сферу (в смысле [Апресян 1986]) X-а). У стал участником заведомо негативной для него ситуации P. Ассерция: Узнав об этом, X негативно оценивает то, что Y — участник P, в связи с чем X испытывает негативную эмоцию. Все это актуализует у X-а общую положительную оценку Y-а, которая сопровождается теплым чувством X-а к Y-у'.

Аналогичное значение имеют предикативные употребления существительных *бедолага*, а также укр. *сіромаха*, *сіроманець*. В этих случаях субъектом сочувствия всегда выступает только говорящий, негативно оценивающий тяжелую жизнь или злключения близкого ему Y-а, характер которых, однако, не уточняется (переменная P остается незаполненной). Эта не конкретизированная информация образует ассерцию дескриптивной части толкования, указание об изначальном положительном отношении говорящего к лицу Y содержится в презумпции его модальной рамки, а негативная оценка злключений Y-а и весь импли-

цируемый ею оценочно-эмоциональный комплекс входит в состав ассерции модальной рамки говорящего.

Ср. также существительное *застенки*, открывающее валентность на наименование конкретного тюремного учреждения (*застенки Бастилии (Лубянки, Лукьяновки...)*) и нормативно употребляемое в выражениях вида *У томится в застенках, У-а заточили в застенки* и т. д. Функция подобных высказываний, помимо указания на то, что лицо *У* сидит в тюрьме, состоит в выражении сострадания говорящего к *У*, вызванного негативной оценкой тех лишений и тягот, которые испытывает заключенный в тяжелых тюремных условиях. Таким образом, в отличие от только что рассмотренного случая, здесь конкретизируется характер злоключений, претерпеваемых *У*-ом. При этом указание о пребывании *У*-а в тяжелых условиях тюрьмы содержится в дескриптивной части толкования, а вся оценочно-эмоциональная информация распределена внутри модальной рамки говорящего так же, как и в предыдущем примере.

Интересно, что прилагательное, обозначающее значение шкалы веса, противоположное *худий* (т. е. *товстий*), свободно сочетается с данными суффиксами: *товстий* — *товстенский* — *товстесенький*. Значение *товстенский* предполагает, что негативная эстетическая оценка, имплицитруемая избыточным весом некоторого лица, не препятствует хорошему отношению к нему говорящего. Эта положительная оценка содержится в презумпции модальной рамки говорящего. А *товстесенький* предусматривает, что тот же оценочный комплекс дополняется еще и эмоцией сочувствия, которая выражается в ассерции модальной рамки. Напротив, суффикс *-юч-* (ср. *товстючий*) в этом случае указывает на общую негативную оценку объекта, которая располагается в ассерции модальной рамки и перерастает в ней в эмоцию отвращения.

5. Признак, выраженный основой прилагательного, является нейтральным и указывает на незначительные или средние значения шкалы интенсивности или агрегатного состояния вещества: *холодный* — *холодненький* — *холоднесенький*; *теплый* — *тепленький* — *теплесенький*, *м'який* — *м'якенький* — *м'якесенький*... Значение производного прилагательного с суффиксом *-еньк-* предусматривает, что описываемый³³ признак служит для говорящего основанием дать положительную утилитарную оценку объекту — носителю признака. Это обстоятельство в свою очередь вызывает и общую положительную оценку данного объекта. При этом констатация соответствующего признака и вытекающая из него положительная утилитарная оценка располагается в ассерции деск-

риптивной части толкования, а положительная холистическая оценка — в ассерции модальной рамки говорящего. Если же прилагательное содержит суффикс *-есеньк-*, то такой же комплекс из частной и общей положительной оценки усложняется еще и эмоцией «предвкушаемого удовлетворения» от возможного или предстоящего нормативного использования объекта — эмоции, которая перформативно выражается в ассерции модальной рамки.

При этом определяемое существительное, указывающее на объект-носитель признака, обычно обозначается не нейтральной, а диминутивной номинацией. Тем самым положительная оценка объекта, обусловленная положительностью его утилитарной оценки, подкрепляется и характером его обозначения: *холодненьке молочко, холодненьке пивце, м'якесенький хлібець*. Ср. в связи с этим малопримлемость сочетаний типа ¹*холодненькое молоко*, ²*холодненькое пиво*, ³*мягенький хлеб*, где отсутствует согласованность в обозначении объекта и его признака. В подобных случаях использование «ласкательного» наименования объекта обусловлено положительностью его признака, выраженного прилагательным. В то же время нельзя забывать, что все относительно: одно и то же свойство в одних случаях играет положительную роль, а в других — отрицательную. Диминутивные обозначения признаков обычно связаны именно с «предвкушением» ситуации, а не, скажем, с обсуждением ее последствий — ср.: *Он выпил холодного молока и простудился*, но плохо ²*Он выпил холодненького молочка и простудился*. Подобные употребления допустимы разве что в разговоре с маленькими детьми или же в детской речи. Вместе с тем в детской речи, в отличие от языка взрослых, диминутивные обозначения разнообразных реалий являются нормативными и поэтому не несут особой семантической нагрузки, поскольку им не с чем контрастировать.

6. Однако возможна и противоположно направленная зависимость, когда «диминутивное» обозначение признака объясняется только изначально существующей положительной оценкой объекта. В таких ситуациях прилагательное выражает какой-либо нейтральный признак, например цвет артефактного объекта: *беленькое платьице, серенький костюмчик...* Если речь идет об одежде, то имеется в виду, что она хорошо пошита, т. е. хорошо сидит на том, кто ее носит. В подобных случаях согласование обозначения объекта и его признака не является обязательным: диминутивное обозначение признака становится факультативным — ср.: *Надень белое платьице; В будни она ходила обыкновенно в светлой рубашечке и в темно-синей юбке* (А. Чехов). Во всех подобных

случаях использование нестандартного наименования артефактного объекта, как и его признака, опосредованно указывает на теплое отношение говорящего к лицу, которому этот объект принадлежит — ср. в связи с этим фрагмент из известной цыганской песни: «...В белой рубашончке, хорошенький такой». Невыполнение этого условия приводит к аномальности: *Этот тип (козел...) вышел в белой рубашечке... Ср. также укр. Старий (старенький, старесенький дідусь), но *Старенький (старесенький) дідуган. Дідуган — обычно интродуктивное обозначение старика, к которому говорящий плохо или настороженно относится. Поэтому данная номинация входит в противоречие с признаком, указывающим на теплое, сочувственное отношение.

Подобные употребления следует отличать от так называемых «производных» диминутивных обозначений, когда ласкательное наименование объекта обусловлено не его непосредственными качествами, а попросту тем, что данный объект ситуативно оказывается актуализованным в поле зрения говорящего и лица, хорошее или невраждебное отношение к которому он хочет продемонстрировать: Выпей молочка, Возьми редисочку, Порежь хлебчик... В то же время использование другой, параллельной диминутивной формы — ср.: Порежь хлебушек — однозначно указывает на положительную утилитарную оценку данного продукта говорящим.

Как отмечается в [Крысин 1989], такая речевая стратегия особенно характерна для разнообразных ситуаций обслуживания при обращении к клиенту: Обратитесь в соседнее окошко; Мы оформим Вам скидочку и т. д. Понятно, что употребление подобных форм несовместимо с ситуацией конфликта — ср. *Почему Вы украли молочко?

Указание положительного отношения говорящего к участию в тех или иных ситуациях, к определенному типу времяпровождения отражается в обозначениях определенных аспектов (параметров) этих ситуаций. К таким параметрам, в частности, относятся разнообразные темпоральные характеристики (длительность ситуации, ее периодичность и т. д.). Так, из фразы Мы с ней частенько перезваниваемся следует, что частые телефонные разговоры с женщиной, о которой идет речь, приносят говорящему удовлетворение, по крайней мере совсем не в тягость. Ср. также слова Снегурочки из одноименной оперы Римского-Корсакова Я у Леля перейму и выучусь скорёхонько, где диминутивная форма скорёхонько указывает на то, что она с удовольствием будет обучаться у Леля. Во фразе из известной песни На недельку

до второго Я поеду в Комарово имеется в виду, что говорящий с удовольствием думает о своем предстоящем пребывании в Комарово. По понятным причинам подобные формы не могут сопровождать обозначения заведомо негативных ситуаций: **Меня/его на недельку посадят в следственный изолятор*. Ср., однако, приемлемость *Пусть посидит недельку в следственном изоляторе*, где подразумевается, что данная ситуация не является нежелательной для говорящего — субъекта соответствующего распоряжения.

7. В других случаях использование диминутивных обозначений преследует цель обратить особое внимание слушающего на то или иное обстоятельство, сделать из этого вывод. Во фразе *Это можно сделать с помощью простенькой программы* особо подчеркивается простота программы, то, как легко «это» можно осуществить.

В украинском языке имеется наречие *однаково* со значением 'все равно, безразлично', а также прилагательное *однакові*, указывающее на идентичность двух объектов. Обе формы допускают диминутивные употребления *однаковісінько* и *однаковісінькі*. В фрагменте известного стихотворения Т. Г. Шевченко «Мені однаково, Чи буду я жить в Україні, чи ні... Однаковісінько мені» особо подчеркивается, что автору безразлично, будет или не будет он жить в Украине. В «антирекламной» фразе предвыборной агитации *Програми у цих кандидатів однаковісінькі* особо подчеркивается идентичность предвыборных программ кандидатов от разных партий. В обоих примерах подчеркивается отклонение от нормы (для Шевченко наиболее естественно стремление жить в Украине, а программы кандидатов от разных партий должны различаться). Поэтому в подобных случаях употребление диминутивных форм выполняет функцию скрытого отрицания: 'то, что для Шевченко не безразлично, будет или не будет он жить в Украине, неверно', 'то, что программы этих кандидатов различаются, неверно'.

В русском и украинском языках есть суффикс существительного женского рода *-щин-*, который имеет противоположные оценочные значения. Образуя в сочетании с наименованиями ряда крупных городов обозначения области или края, он приобретает положительное значение. Следует заметить, что в русском языке подобная сочетаемость суффикса более ограничена — ср.: *Брянщина, Орловщина, Смоленщина, Рязанщина, Вологодщина*, но не **Курищина, *Тульщина, *Московщина, *Ростовщина, *Калугщина, *Челябинщина* и т. д. В украинском же языке он свободно со-

чается практически с любым наименованием достаточно крупного города, причем не обязательно областного: *Київщина, Львівщина, Житомирщина, Харківщина, Кіровоградщина, Полтавщина, Лубенщина...* В сочетании же с фамилиями крупных политических деятелей, обозначая время их правления, данный суффикс приобретает значение негативной оценки: *бироновщина, сталинщина, брежневщина...* При этом соответствующая оценочная информация располагается в презумпции модальной рамки толкования.

Рассмотрим еще ряд примеров оценочного обозначения объектов. Ср. нейтральные наименования *СССР, Советский Союз*, а также не нейтральные обозначения той же страны с ее противоположными оценками в презумпции модальной рамки говорящего: *Страна Советов* и, с другой стороны, *совдепия*.

Ср. также укр. *кукурудза* и, с другой стороны, *качаниста*, где отмечается, что говорящий положительно относится к данному виду сельскохозяйственных культур.

Можно вспомнить и теперь уже архаичные «тоталитарные» образования *закрома Родины, стальные магистрали*, в презумпции модальной рамки которых содержится указание о положительном и даже теплом отношении говорящего к зернохранилищам и железным дорогам бывшего СССР. А в сочетании *серебристый лайнер*, описывающем положительную эстетическую и общую оценку под впечатлением от наблюдения при ясной погоде за полетом самолета советского производства, обе оценки располагаются в ассертивной части модальной рамки. В то же время о самолетах зарубежного производства, например о Боинге, так сказать было нельзя.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян 1974 — *Апресян Ю. Д.* Лексическая семантика. М., 1974.
 Апресян 1986 — *Апресян Ю. Д.* Дейксис в лексике и грамматике и новая модель мира // Семиотика и информатика. 1986. Вып. 28.
 Арутюнова 1988 — *Арутюнова Н. Д.* Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988.
 Арутюнова 1997 — *Арутюнова Н. Д.* О стыде и службе // Вопросы языкознания. 1997. № 2.
 Крысин 1989 — *Крысин Л. П.* Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. М., 1989.
 Труб 2003 — *Труб В. М.* О функционировании оценок в значениях лексических единиц // Логический анализ языка: Космос и хаос. М., 2003.

Е. Я. ШМЕЛЕВА

ОТ НЕКРАСИВОГО, УРОДЛИВОГО, БЕЗОБРАЗНОГО — К ПРЕКРАСНОМУ

Как известно, принято различать *катафатическую* теологию (от греч. *kataphatikos* — утвердительный), описывающую Бога посредством позитивных атрибутов и обозначений, и *апофатическую* теологию (от греч. *apophatikos* — отрицательный), описывающую Бога путем устранения всех несоизмеримых с Его природой представлений и понятий. В настоящей заметке мы сделаем попытку применить «апофатические» методы к категории прекрасного и попытаемся выяснить, что в русской языковой картине мира считается *некрасивым*, *уродливым* и *безобразным*.

У всех трех слов *некрасивый*, *уродливый* и *безобразный* словаря современного русского языка выделяют по два основных значения: эстетической оценки и этической оценки. Начнем с «эстетических» значений.

Некрасивым, *уродливым* и *безобразным* может быть как человек, его лицо, фигура, части тела, лица, так и животные, растения, одежда, дома, города — словом, все, что может оцениваться с точки зрения внешнего вида. Заметим, что *некрасивым* в отличие от *уродливого* и *безобразного* можно называть не только то, что неприятно для зрения, но и то, что неприятно для слуха: *некрасивый* (*уродливый, *безобразный) *голос*.

Из этих трех слов *некрасивый* выражает наименее резкую оценку. Нередко указание на то, что человек *некрасив*, соседствует с оценкой его как обаятельного, приятного, милого (особенно если речь идет о женщине): «Младенческая грация души уже сквозит в любом ее движеньи...» (Н. Заболоцкий. «Некрасивая девочка»); «Все говорят, ты некрасива и не похожа на других... все равно ты будешь лучшей девушкой моей!» (песня группы «Руки Вверх»). Ср. также характерное высказывание участника одного из интернет-форумов: «Вроде как бы „некрасивая“, но вот обаяния у ней было столько».

У слов *уродливый* и *безобразный* значение 'очень некрасивый' развилось на основе других значений. Первое значение слова *уродливый*, по данным толковых словарей, — 'имеющий врожденный физический недостаток (о человеке); имеющий отклонения в своем развитии, строении (о растениях)': *уродливый горбун*, *уродливая*

хромая старуха, уродливое кривое дерево. Ср. также пример из брошюры «Что такое Библия?» (М., 1915): «Я также не знаю, для чего в этом дубе, например, так много кривого и уродливого, но ведь никто иначе, как Бог, повелел дубу расти таким, каков он есть».

Интересно, что в древнерусском языке слово *урод* обозначало, прежде всего, безумного, глупого, бессовестного человека и только во вторую очередь — калеку, человека с физическими недостатками (ср. церковнославянское *юрод*, *юродивый*). В современном русском языке слова *урод*, *уродливый* относятся прежде всего к оценке зрительной — характеристике внешности, а не внутреннего мира человека, поэтому если говорящий хочет с помощью этих слов охарактеризовать душевное состояние человека, ему иногда приходится добавлять какие-то характеристики, например: *он моральный урод*; ср.: «Неужели я нравственный урод?» (Л. Толстой).

Слово *безобразный* является церковнославянской калькой греческого слова *a-scheton* или *a-morfos*. Оно имело то же значение, что и соответствующие греческие слова, а также латинское слово *de-formis*: 'не имеющий образа, формы, вида; не соответствующий никакой схеме, образцу'. В современном русском языке значение 'не имеющий определенного образа, вида, формы' почти утрачено, хотя в церковнославянском языке именно это значение является основным (в «Полном церковно-славянском словаре» Г. Дьяченко единственное значение слова *безобразный* толкуется как «не имеющий образа, вида, подобия»). Вообще *безобразный* — обычный эпитет нечистой силы, существ, не созданных, в отличие от человека, по образу Божию. Характерно употребление этого слова в эпизоде, рассказанном в брошюре о жизни и чудесах мученика Трифона («Имя мое Трифон». М., 2001): «Кто послал тебя, демон, в это место, — спросил святой, — и как дерзнул ты войти в созданную по образу Божию девицу, сам будучи столь безобразен и немощен?» *Безобразным* делает человека также смерть, лишающая его подобия образа Божия; ср. фразу из покаянного канона: «Како не имам плакатися, егда помышляю смерть, видех бо во гробе лежаща брата моего, безславна и безобразна?» Если в церковнославянском языке *безобразный* имеет значение «не имеющий образа», а в современном русском языке — «очень некрасивый», то в русском языке пушкинского времени встречаются оба значения этого прилагательного; ср. статью этого слова в «Словаре языка Пушкина»: «1. Некрасивый, уродливый. А я, повеса вечно-праздный, Потомок негров безобразный (Юрьеву). Ты безобразен. Он прекрасен (Полтава). ...в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна

(Пиковая дама). 2. Бесформенный, без определенных очертаний; неясный, смутный. *Едва прошли сутки, и уже реет Терка и его безобразные водопады, уже утесы и пропасти не привлекали моего внимания* (Путешествие в Арзрум). *Бесконечны, безобразны В мутной месяце игре Закружились бесы разны, Будто листья в ноябре* (Бесы). *Встает Руслан, на ясный день Очами жадными взирает, Как безобразный сон, как тень Пред ним минувшее мелькает* (Руслан и Людмила). *...другие безобразные, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим* (Метель). Известно, что современным школьникам приходится объяснять, что в приведенном выше четверостишии из стихотворения А. Пушкина «Бесы» бесы не просто очень некрасивые; важнее, что у них нет определенных очертаний, образа, вида.

В современном русском языке помимо прилагательного *безобразный*, есть еще прилагательное *безобразный* — 'не заключающий в себе поэтических образов', ср.: «Все мысли в голове моей / подпрыгивают и бессвязны, / и все стихи моих друзей / безобразны и безобразны» (Л. Лосев. «Стансы»). Некоторые словари (например, МАС) относят значение 'не имеющий образа, определенной формы', которое, как мы помним, в церковнославянском языке и в языке Пушкина выражалось прилагательным *безобразный*, к прилагательному *безобразный* в качестве его первого значения и иллюстрируют его примерами из русской классической литературы. Поскольку приводимые там примеры взяты из неакцентуированных текстов, трудно быть уверенным в оправданности такого решения.

Как кажется, если какое прилагательное в современном языке унаследовало данное устаревшее значение, то это скорее прилагательное *бесформенный*. Однако связь безобразного и отсутствия формы, отразившаяся в истории слова *безобразный*, ощущается и носителями современного русского языка — ср.: «Прежде не было безобразной мебели, прежде любили форму...» (Д. Рубина. «На Верхней Масловке»). По-видимому, эта связь находится в природе вещей. О ней когда-то писал еще Вл. Соловьев: «Мы знаем, что бесформенность, или неустойчивость формы, сама по себе есть нечто безразличное в эстетическом смысле (напр., бесформенные и бесцветные облака). Но когда в животном царстве бесформенность является на таких его ступенях, которые предполагают более или менее устойчивую организацию, то такое возвращение к элементарной протоплазме, будучи в прямом противоречии с данной органической идеей, становится источником положительного безобразия. Например, улитки и другие слизняки,

кроме того, что они еще довольно ясно сохраняют безобразный тип червя, отвратительны также по своей первобытной бесформенности и мягкотелости, совершенно не соответствующей их сравнительно сложной внутренней организации. Та же причина — преобладание бесформенной массы — делает некрасивыми и таких высших животных, как киты и тюлени. Впрочем, поскольку это зависит здесь от чрезмерного накопления жира, следовательно, от излишнего питания, — наша вторая причина зоологического безобразия (возвратная бесформенность) совпадает с первой (неистовость животного инстинкта). Это вполне ясно в случае тех домашних животных, которые становятся бесформенными и безобразными вследствие искусственного откармливания» (В. Соловьев. «Красота в природе»)¹.

Безобразное может быть связано не только с отсутствием формы, но также и с отсутствием лица, с *безликостью*, недаром призраки не имеют не только образа и формы, но и лица — ср. выражение *призраки безликие* (Юз Алешковский. «Рука»). Однако имя прилагательное *безликий* часто связано не столько с безобразием, сколько с таинственностью, неизвестностью: «Никто, ни один человек не знал, что, собственно, хочет устроить этот Пётурра на Украине, но решительно все уже знали, что он, таинственный и безликий (хотя, впрочем, газеты время от времени помещали на своих страницах первый попавшийся в редакции снимок католического прелата, каждый раз разного, с подписью — Симон Петлюра)» (М. Булгаков. «Белая гвардия»). Люди часто сами хотят из страха быть как можно более незаметными, безликими: «Оно [большинство] лицу предпочло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства» (Б. Пастернак. «Охранная грамота»).

Заметим, что все три прилагательных: *некрасивый*, *уродливый* и *безобразный* наряду со значением эстетической оценки могут использоваться и для оценки поведения человека.

Прилагательное *некрасивый* и наречие *некрасиво* используются в значении отрицательной этической оценки поступков или поведения. Этическая оценка здесь основана на некоем нравственном кодексе, следование которому говорящий считает обязательным. Если что-то поведение отклоняется от требований этого «кодекса», говорят, что он *ведет себя некрасиво, поступает не-*

¹ Заметим, что такие характеристики человека, как *бесплотный* и *бестелесный* 'имеющий мало плоти, тела', характеризуют его скорее как красивого, нежели безобразного: «В этой воздушности красок, в изящном наклоне головки, в бестелесной и хрупкой, слегка изогнутой фигуре была своеобразная... покоряющая красота» (В. Вересаев; пример из МАС).

красиво, ср.: «Поручика же Миткалева Генкель накрыл на совсем уж некрасивом деле, — на подлоге» (С. Сергеев-Ценский, пример из МАС); «...красноярский избирком вел себя некрасиво» (С. Миронов, пример из новостного интернет-портала).

Уродливый применительно к деятельности человека — это неправильный, искаженный, ненормальный. Это прилагательное характеризует не поступки человека, а результат его деятельности. *Уродливым* может быть *воспитание*, но не говорят **уродливое поведение*, **уродливый поступок* (ср. *некрасивое поведение*, *некрасивый поступок*, но не **некрасивое воспитание*). *Уродливым* может быть явление общественной жизни или же бывает, что какое-то явление принимает *уродливые формы*. *Уродливой* может быть схема, система власти, ср. примеры из новостных интернет-сайтов: «...созданная в России система власти абсолютно уродлива» (Г. Зюганов); «Каха Бендукидзе, покинувший „Шестой канал“, считает уродливой схему „Медиа-социума“».

Безобразными являются такие поступки или поведение, которые нарушают общественные установления, скандальные, неприличные. Человек, совершающий некрасивые поступки, стремится к внешнему соблюдению приличий, *некрасивые поступки*, как правило, связаны с тем, что делается тайно: обманом, подлогом, предательством. *Безобразные поступки* связаны с шумом, скандалом, публичным выяснением отношений. Можно допустить, что порядочный человек может *безобразно* напиться в ресторане или устроить *безобразную* сцену ревности, но он заведомо не может вести себя *некрасиво* — читать без разрешения чужие письма или смеяться над чужими физическими недостатками.

Наконец, можно упомянуть еще одно значение прилагательного *безобразный* и наречия *безобразно*, характерное для разговорной речи: *безобразный* — ‘очень плохой’ (и, соответственно, *безобразно* — ‘очень плохо’). Ср.: «В Архангельске пройдет масса мероприятий, мы ждем множество гостей, а город находится в безобразном состоянии, — заявил губернатор А. Ефремов»; «Почему налоговая инспекция так безобразно работает?»

Интересно сравнить не только значение имен прилагательных *некрасивый*, *уродливый* и *безобразный*, но и словообразовательно и семантически соотносимых с ними имен существительных и глаголов. Слово *некрасивый* не имеет производных со значением ‘некрасивый человек’. *Уродливого* человека называют *уродом*, *уродцем*, *уродиной*, *уродкой*. В этих именах существительных, как и в прилагательном *уродливый*, первичным является значение ‘человек с физическим недостатком’. Вследствие очень сильной отри-

цательной оценки, которая наличествует в этих словах, они часто употребляются как бранные слова, уже никак непосредственно не связанные с внешностью (*До чего довел меня этот урод!*). *Безобразник* же, в отличие от *урода*, это вовсе не *безобразный человек*, а тот, кто *безобразничает*.

Итак, что же может добавить к нашему пониманию *красоты* рассмотрение семантики слов *некрасивый*, *уродливый* и *безобразный*, указывающих на отсутствие этого качества? Оказывается, для того, чтобы быть красивым, важно не только отличаться правильностью очертаний, гармонией красок, тонов, линий и т. п., быть привлекательным на вид, но и не иметь врожденных пороков и изъянов и, главное, соответствовать некоему идеальному образу, схеме, образцу.

ЛИТЕРАТУРА

- Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1880. Т. 1–4.
- Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. 1900. М., 1993.
- Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1981.
- Словарь русского языка / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1984. Т. 1–4. (сокращенно МАС).
- Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975–2002–. Вып. 1–28–.
- Словарь русского языка XVIII в. Л., 1984. Вып. 1.
- Словарь языка Пушкина. М., 1956. Т. 1.
- Советский энциклопедический словарь. М., 1985.
- Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1893. Т. 1–3.
- Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. М., 1935–1940. Т. 1–4.

О. А. КАЗАКЕВИЧ

КРАСОТА В ФОЛЬКЛОРЕ НАРОДОВ СИБИРИ (СЕЛЬКУПЫ И ИХ СОСЕДИ)

В статье предпринята попытка рассмотреть представления о красоте, отраженные в фольклоре автохтонного населения севера Западной и Центральной Сибири. За исходную точку берется фольклор северных селькупов, поскольку здесь мы имеем возможность анализировать непосредственно оригинальный языковой материал¹. Фольклорные тексты других сибирских народов рассматриваются в основном исходя из их русского перевода, и автор, безусловно, отдает себе отчет в том, что отчасти становится заложником адекватности этого перевода. В связи с этим мы старались использовать двуязычные источники, в которых русский перевод оригинальных текстов близок к подстрочнику и таким образом по крайней мере до какой-то степени отражает особенности оригинала.

¹ Анализируемый материал состоит из шести следующих корпусов: 1) 11 текстов, записанных Г. Н. Прокофьевым в пос. Янов Стан Туруханского района в 1925–1928 гг. (два текста опубликованы в [Прокофьев 1935: 101–103], остальные взяты из архива Л. А. Варковицкой); 2) 94 текста, записанные Л. А. Варковицкой в 1941 г. на Верхней и Нижней Байке (Туруханский район) (архив Л. А. Варковицкой, описание см. в [Кузнецова, Хелимский 1989]); 3) 28 текстов, записанных участниками селькупских экспедиций отделения структурной и прикладной лингвистики МГУ им. М. В. Ломоносова в поселках Красноселькупского района Ямало-Ненецкого автономного округа в 1970–1977 гг. (опубликованы в [Кузнецова и др. 1993]); 4) 40 текстов, записанных автором в поселках Ратта, Толька и Красноселькуп Красноселькупского района Ямало-Ненецкого автономного округа в 1996 и 2002 гг. (опубликовано 6 текстов этого корпуса [Казакевич 2000а; 2002; Kazakevitch 2001], русский перевод еще двух текстов опубликован в [Казакевич 1998]); 5) 33 текста, записанных автором в поселках Соречка, Фарково и Бакланиха Туруханского района Красноярского края в 1998–1999 и 2003 гг.; 6) 20 текстов, записанных в пос. Толька Пуровская и Тарко-Сале Пуровского района Ямало-Ненецкого автономного округа в 2000–2001 гг. (опубликован один текст в [Казакевич 2002]).

Красота в селькупских фольклорных текстах

Лексический арсенал для описания красоты у селькупов велик. Прежде всего, это прилагательное *soma* 'хороший', которое может обозначать также 'добрый' и 'красивый'. Соответственно, словосочетание *soma nātāk* может описывать как духовные, так и физические качества девушки и переводиться как 'хорошая девушка', 'добрая девушка' или 'красивая девушка'. Прилагательное *soma* имеет довольно широкую сочетаемость, причем в некоторых контекстах может приобретать специфические значения, с красотой практически не связанные².

В селькупском языке есть прилагательное *qurasymyl'* (*kurasytymyl'*) со значением 'красивый'. Это форма, образованная с помощью селькупского суффикса обладания *-symyl'* от существительного *quras* (*kurās*) 'образ, вид, внешность', которое является заимствованием из ваховского диалекта хантыйского языка (хант. *қарас* 'образ, вид, внешность'). *Qurasymyl'* буквально означает 'имеющий образ'. Соответственно, 'некрасивый' по-селькупски будет *quraskytyl'* 'не имеющий вида, внешности или образа' (ср. русское *безобразный*). В селькупском говоре верховьев Таза известно еще одно слово со значением 'красивый' с аналогичной внутренней формой: *qoBaksymyj* (*qoBak* 'образ' + *symyj* 'имеющий'). Итак, красота рассматривается как наличие образа, вида, внешности.

Наконец, для описания красоты, но уже не людей, а вещей используется еще одно прилагательное *nəkyryl'* 'узорчатый' (адъективная форма существительного *nəkyr* 'узор'). Узорчатый — это всегда красивый. Узорчатым может быть кисет, рукоятка ножа и, конечно, любая одежда и обувь.

Лексема *soma* является едва ли не самой частотной среди селькупских прилагательных. Однако в значении 'красивый' в рассмотренных нами текстах она встретилась всего один раз, причем в описании одежды, а не внешности человека, — в сочетании с прилагательным *nəkyryl'*: *soma nəkyryl' porqu* 'красивая узорчатая парка'.

Для прилагательного *qurasymyl'* зафиксировано всего три случая употребления на все наши шесть корпусов текстов: *Nat kunDy utyl' tity mōtt mannumBa*: «*Tysija, kurasymyl' nēññat ej kun 5mDa* 'Тем временем, руку к глазам приложив, в дом смотрит: «Тысийа, красивая сестра твоя где сидит?»' (Прок.: 6).

² Так, в селькупских фольклорных текстах словосочетание *soma qir* (*qir* 'человек') означает не 'хороший человек' или 'красивый человек', а 'богатый и/или знатный человек'. Подробно о значениях и сочетаемости лексемы *soma* см. в [Казакевич 2003].

Вряд ли низкую частоту прилагательного со значением 'красивый' в текстах можно рассматривать как случайность: красота, являющаяся столь важной характеристикой героев (особенно особ женского пола) в европейском фольклоре (например, положительные героини русских сказок, если они не старухи, то почти непременно *писанные красавицы*), в селькупском фольклоре занимает периферийное положение. Гораздо важнее оказывается проворство, мастерство, гостеприимство, учтивость. Вообще эпизоды, в которых специально отмечается красота персонажей, можно пересчитать по пальцам. Дважды, чтобы отметить особую красоту героев (один раз девушки, другой — юноши), употреблено сравнение *mity ütquny qompušgo* 'словно из воды вынырнуть = быть красивым': *Nil'cyk qumytgo essija, mity ütquny qompušpa* 'Таким человеком стал, будто из воды вынырнул (= красивый)' (Таз МГУ: 9); *Nätäk, na nil'cyk nätäk orypsa, uže ola как будто ütqyn inna qompušenta, nil'cy nätäk* 'Девушка, это такая девушка выросла, уже прямо как будто из воды вынырнула (= красивая), такая девушка' (Фарк.: 5) (в последнем примере рассказчик заменяет селькупский союз *mity* русским *как будто*³).

Один раз говорится об изменении внешности героя в лучшую сторону: *Ukol' ült'yo koššik esa, til' ült'yo soma eņa* 'Прежний вид плохой был, теперь вид хороший' (Баиш.: 47). В значении 'вид' здесь употреблено слово *üly* 'слюна'. Возможно, здесь имеется параллель со словом *sösy* 'плевок', употребляемым в шаманских песнях в качестве эвфемизма в значении 'человек'.

Безобразие отмечается либо как нечто, наводящее страх (сравните русское *страшный* в значении 'безобразный': *Karrä cär тeппунра, nil'ci 5тнунта, әнтар5qu eņa, kәsүl' copsyty* 'Лишь посмотрела, такой сидит, страшный, железный рожень у него' (Баиш.: 8)), либо как отклонение от нормы (так признаком ведьмы-лягушки считается наличие на руке трех, а не пяти пальцев, и именно по этой аномальности ее и разоблачает украденный и воспитанный ею ребенок: *Ama, ama, ta qoiqo-to n5qur munol, n5qur munol, a mas sompyla munom?* 'Мама, мама, у тебя почему три пальца, три пальца, а у меня пять пальцев?' (Фарк.: 1)).

В рассмотренном материале имеется текст (Баиш.: 8), в котором, помимо прочего, представлены идеал женской красоты и эталон женского безобразия. Красивое лицо сравнивается со светящимся месяцем (*iräty ola qätympat*), красивые волосы — с плавно

³ О переключении языковых кодов в современной речи селькупов см. [Казакевич 2000б].

покачивающимися зарослями конопли (*sōtyl marky küryntyty*), красивые руки — с листьями, плавающими на поверхности карасинового озера (*tutyl' tot lōmpy*), а красивые ноги — с комлем каменного дерева (*pül' pot moqal*). Что касается безобразия, то безобразное лицо — это лицо в морщинах (*typsyrta*), некрасивые волосы висят подобно еловой хвое (*tul' pot säk ytelymyntōtyty*), некрасивые руки похожи на лапу вороны (*kārān mutyl' tōtty*), а некрасивые ноги сравниваются с ногами орла (*limpyt top*).

Красота вещей отмечается в текстах не чаще, чем красота человека. Делается это одним из следующих способов.

Во-первых, посредством прилагательного *nākyryl'* 'узорчатый': *Nyny los ira nil'cik kətyntyty* «*Icakēcika, tat soma nākyryl' pōrGol, mākka ty mity!*» 'Потом черт старик так сказал: «Ичакечика, твоя хорошая узорная парка твоя, мне дай!»' (Баиш.: 15).

Во-вторых, красоту в сочетании с богатством символизирует золото: *Ukkyr ima qənty, sompol'asaryl' qaGly kəcimpat, onty sorympat nontyl' temyt solotoj kesysä patyltympat* 'Одна женщина едет, пятьдесят нарт ведет, сама сбруя золотыми бляхами украшена (желтеет)' (Прок.: 10).

В-третьих, красивые вещи светятся, и в этом они подобны огню: *Nilcik kətytytys äsäntyl myt kinik* «*Nilcil mōt omta olla qalmurympat*» 'Так сказал отцу: «Такой дом стоит, прямо яснит»' (Баиш.: 27); *Qaryt ōmyt' qot nälä ynnä cāp šittyca ynnä mōtty šü mentel'na, iqynyty nil'cil' pōrqu cōnnympynta ola tü copynta* 'Утром царя дочка вверх лишь проснулась вверх чума внутри посмотрела, на ней такая парка надета, (прямо) будто огонь горит' (Баиш.: 55); *Mōt šün'cōqyt qoty tü tōtyk cōVumBa* 'В чуме словно огонь прямо горит' (Прок. Гр.: 2); *Imaty, karräl lōZyt näläl, solotal' mun kēZy tutolōnyty, nyny tō cattyntyty. Nil'cil' solotal' mōtytqo omDyca — nū qumDy tü tōtyk cōpumBa* 'Жена его, водяного дочь, золотое кольцо пожевала, потом отбросила. Таким золотым чумом уселось (кольцо) — нюки (покрышки) его огонь прямо сжигает' (Прок. Гр.: 2).

Подводя некоторый итог, можно сказать, что красота для селькупов — это наличие образа, гладкая поверхность, плавные линии и движения, узор и свет (чем ярче, тем прекрасней). Символом высшей степени красоты и великолепия выступает огонь. Не исключено, что редкость появления в текстах эстетических характеристик свидетельствует о сравнительно невысоком рейтинге красоты в традиционном селькупском обществе. Стандартные качества, требуемые, скажем, от девушки-невесты селькупских сказок, — это мастерство, трудолюбие и гостеприимство, а отнюдь не красота.

Теперь посмотрим, как отражается красота в фольклоре соседей селькупов. Оказывается, что селькупы не одиноки в сдержанности описания красоты. В фольклорных текстах тундровых и лесных ненцев, энцев, хантов, кетов, илимпийских эвенков упоминание о красоте также встречается чрезвычайно редко.

Тундровые ненцы

Для ненецкого прилагательного *сава* 'хороший, приятный, удачный' словари [Терещенко 1965; 1989] не дают значения 'красивый'. Однако в текстах обнаруживаются случаи его употребления в этом значении: *Тарця сава сят, сят хадаңгун* 'Такое красивое (хорошее) лицо, лицо погибнет' (ФНен 11: 312, 313).

Глагол *сядоць* 'быть красивым' образован от существительного *ся''(д)* 'лицо', т. е. быть красивым — это значит иметь лицо (вспомним, что селькупское 'красивый' буквально значит 'имеющий образ'). От глагола *сядоць* образовано прилагательное (бывшее причастие) *сядота* 'красивый (о лице)'; *красивый* лицом по-ненецки передается как 'лицо имеющий': *Тадхав толь ядхана Няхар''-Неңамдёвы, нули'' сядо, нули'' илебей ые''* 'Вот рядом за столом Три-Женщины сидят, очень красивые, очень молодые' (ФНен 2: 128, 229); *Сядота ҨадёямҨа / Нулей ханаңгувҨа* 'Красавицу Нгадёй / Возьму насовсем' (ФНен 35: 388, 389).

Красота вещей, прежде всего одежды, определяется наличием на ней узора (*падтавы* или *мадавы*). Красивая одежда всегда с узором: *Мариндянд-Не сив падротатпаным' сэдби* 'Жена Маринди шила паницу с семью узорами' (ФНен 5: 220, 221); *Варэй мадавэни-ңэй / Няби явыкана-ңэй / Тетэйм' ёңотами-ңэй / Таняңа падарме-ңэй* 'В моей расшитой ягучке-нгэй / В кармане-нгэй / Четырехугольный-нгэй / Лежит мандат-нгэй' (ФНен 29: 382, 383); *Сал даневы / Тири'' падалаха* 'Столб стоит / С узором, как облака' (ФНен 12: 336, 337). Последний пример — это строки из шаманского песнопения. Здесь описывается не только красота (узорчатость) предмета, но и красота, «небесность» самого узора, который уподоблен облакам.

Пожалуй, шаманские песнопения — это единственный жанр ненецкого фольклора, где описание красоты не редкость. В этих песнопениях прекрасное нередко уподобляется огню и свету, особенно свету небесных светил, а также самим этим светилам: *Пыелё'' яду'' / Морюта дурха''* 'Рогов оленей / Передние огромные отростки / Подобны пылающим кострам' (ФНен 12: 348, 349); *Ёнтеркада-Ню /*

Тойм'' *цадавы*, / *Еся сисееда* / *Тодана дурха* 'Дочь-Странствующего-Грома / Ягушку-одеяло повесила, / Железные пуговицы [одеяла] / Как пылающий костер' (ФНен 12: 352, 353); *Еся ядаб-цента* / *Нумгын долха* 'Его железный посох / Звезде подобен' (ФНен 12: 338, 339).

Представление красоты как света встречается и в других фольклорных жанрах: 'Как вижу, это оказалась женщина с волосами словно конопля. Голова Енне светится как утренняя заря' [Терещенко 1990: 53]. Стоит обратить внимание на сравнение прекрасных волос с коноплей — аналогичное сравнение встречается и в селькупском фольклоре (см выше).

У лесных ненцев и энцев лексический арсенал описания красоты полностью совпадает с ненецким. Для лесного ненецкого словарь [Бармич, Вэлло 1994] дает две лексемы: *хома* 'хороший, приятный' и *шату'та* 'красивый (о лице)', образовано от существительного *шат* 'лицо'. Для энецкого в словаре [Сорокина, Болина 2001] находим *сойза* 'порядок, добро; хороший, красивый' и *сезота* 'красивый (о лице)', образованное от существительного *се* 'лицо'. В обоих языках красивый — это тот, у кого есть лицо. Немногочисленные изданные на этих языках тексты описания красоты не содержат.

Насколько можно судить по русским переводам хантыйского фольклора [Мифы, предания... 1990], описание красоты там тоже большая редкость. Словарь [Скамейко, Сязи 1992] дает нам следующий словообразовательный ряд: *хор* 'картина; изображение', *хорас* 'внешний вид; красота', *хорам* 'красота; украшение; красивый', *хорасанг* 'видный, красивый' и, наконец, *хораслы* 'некрасивый'. Красота там, где есть образ, вид; некрасивый — это не имеющий вида, не-видный (совсем как в русском *невидный парень*).

Кеты

Словарь [Вернер 2002] дает следующий набор лексем, описывающих красоту: *актась* (*акта*) 'хороший, добрый'; *иринг* 'узор', а также 'красивый (расписной); пестрый'; *сэльга* 'шелк' и 'красивый (о ткани)'.³

В просмотренных нами текстах [Дульзон 1966; 1969; 1972] описание красоты встречается редко. Приведем три примера. В первом речь идет о красивой (узорчатой) белке, в двух других при описании красоты возникает образ света и огня: *Ун'гит бәрә* — *би:ринг са?к кам де:үтсак* 'Уньгет сказал: «Красивая (= узорчатая. — О.К.) моя

белка, как я буду тебя обдирать?» [Дульзон 1969: 186, 187 (№ 58)]; *Тумбис' ул'енбес' кет ета кор'я бок доуорок* 'Такой красивый человек, как огонь, горит (такой красивый)' [Дульзон 1972: 43, 117 (№ 114)]; *Тојя т'и: банггован, ныге ре се:стя конасам, д к'јйгя к'н нанггунт хал'эвУт, д баттыУа тојя коуон д'эјак ета кор'я коу бог дыуорок* 'Латунная лодка около него приземлилась, внутри сидела женщина, на голове ожерелье приделано, на ее лице латунные звезды блестят, вся как звезда (звездный огонь. — О.К.) горит' [Дульзон 1972: 24, 99 (№ 82)]. В последнем примере прекрасная неземная женщина излучает звездный свет. Латунь (*тојя*), из которой сделана ее лодка, а также звезды, украшающие ее лицо, по-видимому, выполняет в кетском фольклоре ту же функцию, что золото в селькупском, являясь символом неземной красоты и великолепия.

Илимпейские эвенки поселка Советская Речка

В записях фольклора илимпейских эвенков, сделанных нами в 1998 г. в пос. Советская Речка (Туруханский район Красноярского края)⁴, указание на красоту живых существ или предметов встречается не слишком часто, но все же, пожалуй, чаще, чем в рассмотренных нами селькупских или кетских текстах. При этом четко выявляется определенный изобразительный стандарт, некий эталон красоты, с помощью которого может быть отмечена особая эстетическая ценность героев или их атрибутов. Таким эталоном предстает в текстах бисерное шитье: красивая одежда — это одежда, вся шитая бисером, красивое жилище — это жилище, внутренность которого вся украшена бисером, а красивый человек, не важно, мужчина это или женщина, непременно одет в шитую бисером одежду — только так его красота становится явной. В качестве примера приведем два небольших фрагмента: *Алауан муонми сиктил'дзи эрорви ханкаји алауан сиктил'дзи асакэ, нарядила, надела, и ман'ээн хурусо* 'Всю себя бисером, оленей, санку — все бисером нарядила, надела и сама поехала' (ПМА 1998); *Этырканин гуца: «Алаткал, алаткал эјяји тэтикта». Гасада дз'уји алауан алауан сиктил'дзи асакэ муонми — унталаји, мал'цилаји алауан таско и адукка сиктилдук. Ахаткан ирэн да дзула элэн сикти муонокон, элэн сикти этыркон'ин элэн сикти* 'Мужик сказал: «Подожди, подожди, сейчас, сейчас я оденусь». Взял да

⁴ Оязыковой ситуации в пос. Советская Речка см. в [Казакевич, Парфенова 2000].

чум весь бисером, себя, бокари, малицу — все надел и это из бисера. Девочка зашла в чум — все в бисере, сама вся в бисере, муж весь в бисере' (ПМА 1998).

Восточные эвенки: инокультурное влияние

Разительный контраст с рассмотренным нами материалом представляют героические сказания, записанные от восточных эвенков [Эвенкийские... 1990]. В них описание человеческой красоты и совершенства занимает весьма значительное место и становится неотъемлемой частью всего повествования. Вот только несколько примеров в русском переводе: «Была только юная девушка, родная сестра, лицом светлая, словно солнце, с чистой хорошей кровью, собой прекрасная. Оказывается, ступала она, за собой оставляя нетронутой вечнозеленую шелковую траву этой Средней глиняной земли-матери» [Там же: 135]; «Одежда, на ней надетая, была хорошо ею сделана, от головы к ногам плавно спадала. Из лучших шкурок соболя-зверя сшитую доху свою на солнечный свет никогда она не выставляла, [такой] опрятной была красивая девушка. Без работы она не сидела даже недолго — из-за своего беспокойного сердца» [Там же: 137]; «Всесильный богатырь Дэвэлчэн в расшитой-разукрашенной одежде» [Там же: 257]; «Для оленя его удивительно красивые узорчатые накладки нашлись» [Там же: 267]; «Имя ее — Киладий-красавица с шелковистыми волосами, самая младшая из сестер» [Там же: 289]; «Парни, подобные журавлям длинноногим, будут ходить взад-вперед, красавицы, подобные стерхам, гордо откинувшим головы, прибегут» [Там же: 317]; «Из... шелкового чума вышла самая лучшая из девушек, только-только подростая, будто выточенная, очень ладная, красиво сложенная, со стройным станом, с белым лицом, со светлой кровью. Ее не с чем сравнить, нигде не увидишь красавицы, как она. Если пристально к ней приглядеться, коротко рассказать, белизна ее [тела] была удивительной. Из-за такой удивительной белизны в самом деле тело ее сквозь одежду просвечивалось, кости сквозь тело просвечивались, мозг сквозь кости просвечивался. С нежной, светлой кровью, с прозрачным телом — такой была эта красивая девушка, оказывается» [Там же: 231].

Цитирование легко можно было бы продолжить. Попробуем разобраться, в чем причина такого резкого отличия рассматриваемых текстов от того, что мы наблюдали до сих пор. По-видимому, можно предположить, что такой резкий переход от эстетической сдержанности к эстетическому буйству происходит в результате

влияния тюркской — якутской — традиции. В самом деле, опубликованные в [Эвенкийские... 1990] героические сказания имеют очень много общего с якутским героическим эпосом олонхо.

При всем том, если внимательно посмотреть на образный ряд, используемый в героических сказаниях восточных эвенков для описания красоты, становится очевидным, что отличие от рассмотренных выше традиций в основном количественное. Эстетика эвенкийского героического эпоса и селькупских, ненецких, кетских, западных эвенкийских фольклорных текстов имеет много общего. Так, символом красоты у всех сибирских народов является свет, сияние, огонь; красиво то, что гладко, плавно, четко. У всех народов воплощением красоты предстает узор. И, в конечном счете, все ценят мастерство превыше красоты.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Баиш. — Баишенский корпус
Прок. — Прокофьевский корпус
Прок. Гр. — тексты, опубликованные в [Прокофьев 1935]
Таз МГУ — Тазовский корпус МГУ, запись 1970–1977 годов
Фарк. — тексты, записанные в пос. Фарково
Таз2002 — тексты, записанные на Тазу в 2002 г.
ФНен — Фольклор ненцев. Новосибирск, 2001
ПМА — эвенкийские полевые материалы автора

ЛИТЕРАТУРА

- Бармич, Вэлло 1994 — *Бармич М.Я., Вэлло И.А.* Словарь ненецко-русский и русско-ненецкий (лесной диалект). СПб., 1994.
Вернер 2002 — *Вернер Г.К.* Словарь кетско-русский и русско-кетский. СПб., 2002.
Дульзон 1966 — *Дульзон А.П.* Кетские сказки. Томск, 1966.
Дульзон 1969 — *Дульзон А.П.* Кетские сказки и другие тексты // Кетский сборник. Мифология, этнография, тексты. М., 1969.
Дульзон 1972 — *Дульзон А.П.* Сказки народов Сибирского Севера. Томск, 1972.
Казакевич 1998 — *Казакевич О.А.* Фольклорная традиция северных селькупов сегодня // Сибирь в панораме тысячелетий: Материалы международного симпозиума. Новосибирск, 1998. Т. 2.
Казакевич 2000а — *Казакевич О.А.* Автобиографический рассказ как жанр селькупского фольклора // Сравнительно-историческое и типологическое изучение языков и культур. Преподавание националь-

ных языков: Материалы международной конференции «XXII Дульзонские чтения». Часть 3. Томск, 2000.

Казакевич 2000б — *Казакевич О. А.* Смешение и переключение кодов в речи северных селькупов // Речевое общение в условиях языковой неоднородности. М., 2000.

Казакевич 2002 — *Казакевич О. А.* Жизнь фольклорных сюжетов северных селькупов во времени и в пространстве // Языки мира. Типология. Уралистика: Памяти Т. Ждановой. Статьи и воспоминания / Сост. В. А. Плунгян, А. Ю. Урманчиева. М., 2002.

Казакевич 2003 — *Казакевич О. А.* Истина, добро и красота, отраженные в селькупской фразеологии // Культурные слои во фразеологизмах и их дискурсивных практиках. М., 2003.

Казакевич, Парфенова 2000 — *Казакевич О. А., Парфенова О. С.* Этнические и языковые общности поселка Советская Речка Туруханского района // Языки Российской Федерации и нового зарубежья: статус и функции. М., 2000.

Кузнецова, Хелимский 1989 — *Кузнецова А. И., Хелимский Е. А.* Селькупские материалы в рукописном наследии Л. А. Варковицкой // Советское финно-угроведение. 1989. Т. 25. № 1.

Кузнецова и др. 1993 — *Кузнецова А. И., Казакевич О. А., Иоффе Л. Ю., Хелимский Е. А.* Очерки по селькупскому языку. Тазовский диалект. Т. 2: Тексты. Словарь. М., 1993.

Мифы, предания... 1990 — Мифы, предания, сказки хантов и манси. М., 1990.

Прокофьев 1935 — *Прокофьев Г. Н.* Селькупский (остяко-самоедский язык). Л., 1935.

Скамейко, Сязи 1992 — *Скамейко Р. Г., Сязи З. И.* Словарь хантыйско-русский и русско-хантыйский (шурышкарский диалект). СПб., 1992.

Сорокина, Болина 2001 — *Сорокина И. П., Болина Д. С.* Словарь энецко-русский и русско-энецкий. СПб., 2001.

Терещенко 1965 — *Терещенко Н. М.* Ненецко-русский словарь. М., 1965.

Терещенко 1989 — *Терещенко Н. М.* Словарь ненецко-русский и русско-ненецкий. Л., 1989.

Терещенко 1990 — *Терещенко Н. М.* Ненецкий эпос. Л., 1990.

Эвенкийские... 1990 — Эвенкийские героические сказания. Новосибирск, 1990.

Kazakevitch 2001 — *Kazakevitch O.* Two Recently Recorded Selkup Shamanic Songs // Shaman. Seged, 2001. Vol.9. № 2.

М. Л. КОВШОВА

ПОНЯТИЕ КРАСОТЫ В РУССКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ И ФОЛЬКЛОРЕ: ВНЕШНИЕ КАЧЕСТВА И ВНУТРЕННИЕ СВОЙСТВА ЧЕЛОВЕКА *

Народное представление о красивой внешности, отраженное во фразеологизмах и пословицах, неразрывно связано с понятиями молодости, здоровья и активной жизнедеятельности человека, а также с его внутренними свойствами — добротой, умением радоваться и быть счастливым. По данным фразеологии и фольклора (источники указаны в Литературе), некрасивая внешность человека является проявлением его болезни, старости, немощи или следствием одолеваемых человека пороков — лени, жадности, зависти и др.

Внешность, описываемая языком фразеологии и фольклора, наглядна, зрима. О зрении как главном способе эстетического восприятия говорят сами выражения: *глядеть/посмотреть приятно, любо-дорого глядеть, не наглядисься, не налюбуйся, глаз не оторвешь, глаз отдыхает, одно загляденье; Мужчина любит глазами, а женщина ушами*. См. также: *глядеть противно/тошно; Вся рожа наружу, вывеска нехороша*.

1. Красивая внешность

Красивый человек (как мужчина, так и женщина) на языке русской фразеологии описывается в образах молодости и активной жизнедеятельности: *в самой поре, пышет здоровьем*. Пора молодости соотносима с порой цветения, и поэтому растительная метафора лежит в основании многих фразеологизмов: *в самом соку, свеж как огурчик / как огурец* 'об отдохнувшем, полном сил, приятном на вид человеке (обычно о мужчине)', *цветущий вид, цветет и пахнет*. Растительная метафора передает красоту юной женственности: *наливное яблочко*; зрелой силы: *В сорок пять баба ягодка опять*. См. также примеры лексики: *роза, розанчик, бутон, цветочек, персик* и т. п. (Единичными выражениями пред-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (грант № 02-0400176а «Языки эстетики»).

ставлена зооморфная метафора: *кошечка/котенок/киска*, а также вещная: *куколка*).

Красивое лицо как женское, так и мужское во фразеологии описывается с помощью цветowych характеристик, говорящих, главным образом, о здоровье человека — важном компоненте красоты: *кровь с молоком, румянец во всю щеку*. (Ср. описание нездорового (или перепуганного до болезненного состояния) человека во фразеологизмах: *белый как воск, как мел, как бумага, как мертвец, без кровинки в лице*.) Цвета алого румянца и белой кожи свойственны юному нежному девичьему лицу, которое *как маков цвет цветет*.

Вызывающая эстетическое переживание красивая внешность человека уподобляется в устойчивых сочетаниях произведению искусства: *писанный красавец, писаная красавица*. См. также лексический пример: *картинка*. С образами искусства, мифологии и религии связано представление о неземной красоте, получившей отражение в устойчивых сравнительных оборотах: *красив как бог, как херувим, красив/красива как ангел*; ср. *красив как черт, дьявол*. Эстетической оценке, содержащейся в семантике данных единиц, сопутствует оценка этическая: ангельская красота подразумевает одухотворенность, доброту, нежность; демоническая — разрушительной силы чувственную телесность.

Мужская красота во фразеологии не только зрима, но и осязаема: соматическая, или телесная, метафора лежит в основании фразеологизмов *гора мускулов, грудь колесом, косая сажень в плечах, кровь играет* и др. Главным объектом эстетической оценки мужчины является *тело* — *крепкое, литое, мускулистое*. Военная (или спортивная) метафора лежит в основании устойчивых сочетаний *атлетическое тело, богатырское тело, геркулесовское тело* и т. п. Сильный, здоровый мужчина может быть сухопарым, но это не портит его внешний облик, если его *тело стремительное, подвижное, как ртуть*, у него, по русской поговорке, *Только кость да жила, а все сила!*

Красота женского тела также осязаема, ощутима. См. устойчивые сочетания: *тело легкое, воздушное, грациозное, хрупкое, мягкое, нежное*. Народные представления о красоте зрелой женщины отражены в устойчивых сочетаниях, образованных метафорой еды: *тело пышное, рассыпчатое, сдобное, ядреное*. В пословицах и поговорках «разворачиваются» метафоры растительная и вещная: *Девичье тельце — натрушено сенце; Кругла, бела, как мытая репка; Алый цвет по лицу ее расстилается, белый пух по груди рассыпается; Девичье тельце — пух в атласе. Де-*

вичья стройность, плавная, грациозная походка, не получившие отражения во фразеологических единицах, запечатлены в поговорках и песнях: *Ровна, как сосенка; Идет, как лебедушка плывет; Грудь лебедина, походка павлина; Из косточки в косточку переливается* и др.

2. Некрасивая внешность

Описание некрасивого от природы человека во фразеологии создается тавтологическим оборотом: *урод уродом*; мифологической метафорой: *страшен как смертный грех, как черт*; устойчивым речевым компаративом: *страшнее атомной войны*. Но главной метафорой, создающей образ человека некрасивого, является метафора зооморфная. Всем своим обликом или отдельными чертами он может быть уподоблен какому-л. животному; см. устойчивые сочетания: *лицо как сорочье яйцо, свиные глаза, жабы глаза, рачьи глаза, волосы как крысиный хвостик, козлиная бородка, черный как жук/галка/грач, лохматый как медведь* и др.

Лексические единицы также представлены метафорами преимущественно зооморфного, реже — мифологического характера: *жаба, обезьяна, горилла* (как о мужчине, так и о женщине), *орангутанг, паук, черт, Кощей Бессмертный* (о мужчине), *каракатца, селедка, вобла сушеная, глиста* (в скафандре), *Баба-Яга* (о женщине).

Некрасивое лицо человека попадает в фокус зооморфного описания при его уподоблении морде животного; см. как в лексике: *морда, мордоворот, мурло, рожа, рыло, харя*, так и во фразеологии: *рожей/рылом не вышел, не с твоим рылом что-л. делать, ни кожи ни рожи, морда кирпича просит* и др.

Некрасивое тело как объект эстетического восприятия — это тело человека 1) недеятельного, ленивого или 2) больного, старого, немощного.

1) Тело бездельника и обжоры утрачивает присущие ему пропорции; объедение, лень, праздность делают человека некрасивым, безобразным и даже уродливым. В устойчивых сравнительных оборотах зооморфного характера недеятельный мужчина уподобляется *слону, медведю, быку, свинье, борову, кабану, хряку, откормленному индюку*. По отношению к невоздержанной в еде женщине чаще всего используется сравнительный оборот: *как свинья раззелась*. Размеры недеятельного человека (обычно о мужчине, реже — о женщине) являются главным объектом опи-

сания во фразеологии: *поперек себя шире, семь на восемь, восемь на семь, в дверь не пролезет, щеки из-за спины видны, зеркальная болезнь* (когда собственные ноги можно увидеть только в зеркале).

Не только облик в целом, но и отдельные детали некрасивого тела становятся объектом метафорического описания: у оплывшего от безделья человека ноги *как чурбаны, бревна, батоны; тело дебелое, жирное, оплывшее, рыхлое, толстое и вялое*. См. в фольклоре: *Здоров как бык, не знаю, как и быть; Здоровьем болел, отъелся, как свинья; Его черт ядрами кормит; Копной набит, в кожу зашит; Так похудел, чуть не лопнет; Сам копной, брюхо горой; Копна копной — так и переваливается*.

2) Как уже говорилось, некрасивый человек во фразеологии — это человек нездоровый: *Болезнь не красит*, — гласит пословица. Некрасивое тело больного, старого и немощного человека описывается в устойчивых сочетаниях со словами: *вялое, изможденное, дряблое, дряхлое, одутловатое, оплывшее, ослабшее, отощавшее, тощее, хилое, худое* и др.

Тематические поля красоты и здоровья во фразеологии пересекаются, и большую часть в этом пересечении составляют фразеологизмы, в которых синонимизируются значения 'некрасивый' и 'худой'. Слово *худой* многозначно, и к каждому образуется свой синонимический ряд: 1) тощий, худосочный, костлявый, исхудалый, отощалый, истощенный, худющий; 2) рваный, дырявый; 3) неладный, негодный, дурной, плохой, нехороший. О слове *худой* у В. И. Даля сказано: *худоба 'тощесть'; Худой человек ни Богу ни людям; Азъ худой, т. е. недостойный; худой ум; худая душа; худое житье; худо-бедно; Сделал худо — не жди добра; худо 'зло'*.

Образ худого/некрасивого объединяет большую группу фразеологизмов; см.: *еле-еле душа в теле, в чем только душа держится, краше в гроб кладут, живые мощи, еле ноги таскает, ноги не держат, ветром шатает, на солнышке просвечивает, руки и ноги тонкие, как жерди/соломинки/спички* и др. Очень худого, некрасивого телом человека сравнивают со *спичкой, щепкой, скелетом*, называют *Кощею Бессмертным*. Самую большую группу худого/некрасивого составляют фразеологизмы с опорным компонентом *кости*: *кожа да кости, одни кости, мешок с костями, костями гремит, кости наружу, одни ребра остались, можно ребра пересчитать* и др. См. также поговорки: *Кости глядят, а мяса не видать; Жбан костяные клепки; Человек Божий обшит кожей* и др.

Одним из наиболее известных и часто употребляемых фразеологизмов, в которых изображается некрасивый в своей худобе че-

ловека, является идиома *кожа да кости*. Представляется, что образ идиомы воспринимается на фоне архетипических оппозиций «жизнь/смерть», «тело/душа», так как в народном сознании потеря тела связана обычно с предшествующей смерти болезнью по поговорке: *Теряет тело, а в чем же душе держаться?* Компоненты идиомы *кожа да кости* соотносятся с соматическим, телесным кодом культуры, а внутренняя форма основана на метонимическом отождествлении костного остова человека и его кожного покрова с телом в целом. Подобная метонимия лежит и в основе пословиц: *Живая кость мясом обрастает; Были бы кости, а мясо будет; Кость тело наживет*. Кости мертвые, сухие символизируют останки человека после его смерти, саму смерть; см. в фольклоре: *Лежи, костью не шевели; Мир праху, костям покой*. См. также в Библии: «Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом, и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, — ...оживут ли кости сии? И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: „кости сухие! Слушайте слово Господне!“» (Иез 37: 1–4); «Я пролился, как вода; все кости мои рассыпались... язык мой прильпнул к гортани моей, и ты свел меня к персти смертной» (Пс 21: 16)¹.

Образ фразеологизма в целом строится на невозможности отождествления кожи и костей со всем телом здорового, нормального человека. Изменение, утрачивание тела соотносится с представлением о его разрушении, и данный фразеологизм не столько изображает человека некрасивого, сколько человека нездорового, облик которого исказила болезнь.

3. Внешние качества и внутренние свойства: гармония или разлад?

Исследование фразеологического материала позволяет установить связь между эстетической оценкой внешних качеств человека и этической оценкой его внутренних свойств. Дурные внутренние свойства человека во фразеологических образах как бы выводятся наружу, *обнаруживаются* путем создания внешне неприглядного (нехорошего) облика человека в целом или отдельных деталей этого облика. Тайное становится явным; скрытое дурное этическое превращается в открытое дурное эстетическое.

¹ Цит. по: Библейская цитата. Словарь-справочник / Сост. М. В. Арапов, Л. М. Барботько, Э. М. Мирский. М., 1991.

Так, у человека болтливого *язык как помело*; у человека неловкого *руки-крюки*; излишне наивный человек слушает кого-н. *развесив уши*; неаккуратный, неумелый пишет *как курица лапой*; неопытный слишком мал: *от горшка два вершка*; глупый — *чурка с глазами, пенек с ушами, дубина стоеросовая*; у беспамятного, легкомысленного *дырка в голове*; у глуповатого *рот до ушей, хоть завязочки пришей*; человек неопрятный или с плохим, дурным вкусом выглядит как *пугало огородное, как попугай, как конь на ярмарке, ворона в павлиньих перьях*; та или иная вещь ему подходит *как корове седло*.

Негативные внутренние свойства человека описываются в основном с помощью зооморфных метафор: *желторотый птенец* (неопытный); *грязный как свинья, пахнет как от лошади* (неопрятный, нечистоплотный в физическом или в нравственном отношении); *как медведь, как корова на льду, как слон в посудной лавке* (грубый, невоспитанный, неуклюжий); *как черепаха* (медлительный) и др.

В пословицах и поговорках некрасивость человека, который таким уродился, предстает на развернутом полотне народных сравнений, образов и мини-сюжетов: *Рожа красная, хоть онучи суши*; *Рожа — клюковка, глаза — луковки*; *С твоей рожей только детей пугать*; *С такою-то рожей сидел бы под рогожей*; *Не к рожке платочек, утрись рукавичкой*; *Рожа — хоть репу сей, хоть морковь сажай!*; *Нос курнос, а рыло дудкой*; *Ни глаза во лбу, ни зуба во рту*; *Наряд соколий, а походка воронья*; *Щеголь, да ноги коровьи*; *Хорош перед чертом, как куколка*; *Такая красава, что в окно глянет — конь прынет, на двор выйдет — три дня собаки лают*; *Экой красавец: под носом румянец, во всю щеку лишай* и др.

Особое внимание наружности человека уделено не случайно. По пословице, какова наружность, такова и сущность: *У худой рожи — худой обычай*; *Обличье — улика*; *Вывеска нехороша*; С той или иной некрасивой внешней чертой связываются нехорошие, дурные внутренние свойства человека: хитрость, жадность, зависть, коварство и др. См., например: *Рыжий да красный — человек опасный*; *С черным в лес не ходи, с рыжим баню не топи*; *Курчавый волос — курчавые мысли*; *Жесткий волос сварлив живет*; *Криворотый себе на уме*; *Избави нас, Боже, от лыса, коса, рыжа и кривоноса* и мн. др.

Народному представлению о прямой связи внешних качеств и внутренних свойств человека противоречит столь же и даже более широко отраженное в пословицах противопоставление сущности и наружности: *Не пригожа, а пригодна*; *По одежке встречают,*

по уму провожают; Личиком беленок, да душой черненек; Плоха рожа, да душа гожа; Рожа крива, да душа пряма.

Оппозиции «наружность–сущность», «внешнее–внутреннее» переосмысляются в категориях лжи и правды, истины: *Не глаз должен видеть, а душа.* На этих оппозициях построены пословицы: *Поглядеть — картина, а послушать — животина; По бороде Авраам, а по делам Хам; Не ищи красоты, а ищи доброты* и др.

В «борьбе» между наружностью и сущностью «побеждает» сущность. О несовпадении внешних качеств и внутренних свойств человека, его открытой наружности и скрытой сущности говорится во многих пословицах и поговорках: *Лицом хорош, да душой непригож; Велик телом, да мал делом; На красивого глядеть хорошо — с умным жить легко; Рожею сокол, а умом тетерев; Красота приглядится, а ум вперед пригодится; Со лба красив, да с затылка вшив; Говорит бело, а делает черно; И красав, да гулява; Черен, да задорен, бел, да несмел.* См. в фольклоре о важности внутренней, подлинной красоты уже не человека, а вещей: *Не красна изба углами, красна пирогами; Не тем красен пир, что трубят в трубы, а тем, что люди людям любы; Не красна книга письмом — красна умом* и т. д.

Представляется, что в описании привлекательной или непривлекательной внешности человека главными являются его этические характеристики, которые создают законченность описания человека; их отсутствие оставляет ощущение недосказанности. Как во фразеологии, так и в пословично-поговорочном материале основной темой является красота внутренняя — духовно-нравственная. Видимо, поэтому в количественном отношении исследуемый материал «наружности» сильно уступает материалу «сущности».

Свет телесной красоты — солнце, под живительными лучами которого все оживает и расцветает: *Все мы растем под красным солнышком, на Божьей росе.* Но красота земной плоти преходяща: «Всякая плоть — трава, и вся красота ее, как цвет полевой. Засыхает трава, увядает цвет» (1-е посл. ап. Павла 1: 24).

ЛИТЕРАТУРА

- Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова. М., 1986.
Быстрова Е. А., Окунева А. П., Шанский Н. М. Учебный фразеологический словарь русского языка. Л., 1984.
Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка. СПб., 2001.
Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957.
Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 4.

- Жуков В. П., Жуков А. В.* Школьный фразеологический словарь русского языка. М., 1980.
- Жуков В. П., Сидоренко М. И., Шкляр В. Т.* Словарь фразеологических синонимов русского языка. М., 1987.
- Козлова Т. В.* Идеографический словарь русских фразеологизмов с названиями животных. М., 2001.
- Лубенская С. И.* Русско-английский фразеологический словарь. М., 1997.
- Мелерович А. М., Мокиенко В. М.* Фразеологизмы в русской речи: Словарь. СПб., 2001.
- Михельсон М. И.* Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии. М., 1994.
- Пословицы и поговорки русского народа: Объяснительный словарь / Под ред. В. И. Зиминой. М., 1996.
- Словарь образных выражений русского языка / Под ред. В. Н. Телия. М., 1995.
- Телия В. Н.* Русская фразеология. М., 1996.
- Фелицина Н. М., Мокиенко В. М.* Русские фразеологизмы. М., 1990.
- Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII — XX в.: В 2 т. / Под ред. А. И. Федорова. Новосибирск, 1991.
- Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. М., 1978.
- Шанский Н. М., Зимин В. И., Филиппов А. В.* Опыт этимологического словаря русской фразеологии. М., 1987.
- Яранцев Р. И.* Словарь-справочник по русской фразеологии. М., 1981.
- Levin-Steinmann A.* Thematisches phraseologisches Wörterbuch der russischen Sprache (Beschreibung und Charakterisierung des Menschen). Wiesbaden, 1999.

Н. Е. КОТЕЛЬНИКОВА

ПРЕКРАСНОЕ И БЕЗОБРАЗНОЕ В РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРОЗЕ О КЛАДАХ

Обращаясь к русской фольклорной прозе о кладах, мы сталкиваемся с совершенно особенной группой текстов. Дело в том, что повествования о кладах обычно не относятся к ядерной части какого-либо жанра фольклора, а составляют часть общей прозаической периферии. В указателе сказочных сюжетов они отнесены к легендарным сказкам, в предания они попадают условно и с оговорками, а среди быличек занимают весьма своеобразное место. Они не имеют столь ярко выраженной традиционной формы, как многие классические жанры фольклора, но тем не менее создают особый яркий художественный мир, возникающий вокруг образа клада.

Этот образ в русском фольклоре чрезвычайно сложен — он многослоен и многолик. Как писал В. Я. Пропп: «...в фольклоре с появлением нового старое не умирает...» [Пропп 1946: 266]. (Аккумулятивность вообще свойственна народному искусству, что усложняет связи в его поэтической системе.) К тому же в самом образе клада и рассказах о нем отразились народные представления, относящиеся ко всем сферам человеческого мышления и бытия — суеверной, мифоритуальной, бытовой, исторической, духовной и, конечно, эстетической.

Клад объединяет в себе множество признаков, характеризующих его совершенно по-разному: это и самостоятельный мифологический персонаж, который может приходить к человеку, показываясь ему в различных обликах по собственному желанию, и таинственные богатства, охраняемые различными сверхъестественными существами, это и «искушение дьявольское сребролюбивых ради», это и просто деньги, средство разбогатеть. Несмотря на доминирование в конкретном сюжете достаточно определенной идеи, каждая из перечисленных черт сохраняет свое влияние на весь образ и средства его создания в данном произведении.

Рассказы о кладах, как и тексты многих других тематических групп фольклорной несказочной прозы, очень лаконичны. Поскольку они находятся в пограничной зоне между фольклором и бытовой речью, почти каждый повествовательный элемент, их составляющий, выступает одновременно в двух лицах: как часть

собственно языка и как часть системы языка фольклора, за которой стоит обязательное, специфически фольклорное, коннативное (затекстовое) содержание. Таким образом включаются два механизма: эмоционально-индивидуальный комплекс и так называемый ассоциативный тезаурус, обусловленный всей системой фольклорного мира и его языка [Хроленко 1992: 107]. В актуализации ассоциативно-тезауральной части слова кроется творческое соучастие слушателей в процессе восприятия фольклорного произведения [Богатырев 1958: 261]. Исполнитель в числе прочих передает эстетическую оценку и создает эстетическое впечатление у слушателя.

Клад в народных рассказах может характеризоваться и как прекрасный, и как безобразный.

Эстетическая оценка в виде имеющих особое значение в языке фольклора слов присутствует при описании клада, который является человеку в различных обликах, например животных:

А мне мама моя тоже рассказывала: «Ходила по воду, а за мной идет бык-золотые рога и так и говорит: „М-м“ <...> Да шел когда, за ним и следа-то не осталось, он вроде по воздуху шел» [Материалы МГУ, лето 1990, тетр. 6, № 118].

В прозаическое описание реальности вводится эстетически окрашенный образ — бык-золотые рога.

Рыжая кошечка, вся светится... петушок да золотой весь [Смирнов 1921: 4].

Раз, говорит, как-то шла мимо них баба из нашей деревни и появилась на них тетеря. Сидит и светится, ровно тебе золотая, так и блестит. Только она хотела ее схватить, вдруг откуда не возьмись множество охотников, как почали они все стрелять, так баба-то едва ноги унесла, не помнит, как и до дому добежала...» [Там же: 6–7].

Хороший рассказчик былички не просто передает традиционный сюжет. Он создает перед глазами слушателя зримую картину происходящего с помощью ярких, эстетически окрашенных образов.

Характеристика существ, в виде которых показывается клад, как золотых и светящихся помимо указания на связь с кладом выделяет их из обычного ряда вещей. А. Т. Хроленко, исследуя язык фольклора, отмечает следующие особенности: «Выше мы уже приводили многочисленные примеры взаимозамены вещественных определений *золотой, серебряный, позолоченный*. Причина этой взаимозамены и появления квазиалогизмов — превра-

щение прилагательных в оценочные определения. Вспомним знаменитое рассуждение К. Маркса об эстетической функции цвета применительно к золоту и серебру. Не случайно, что в фольклоре многих народов золотой и серебряный — знак прекрасного в природе и в мире вещей:

Перебор, переборчик мой,
 Золотой, серебряной...
 Как у бабушки курочки велись,
 У Макарьевны рябенкия.
 Через перушки на золоте,
 А через два-три позолоченные [Хроленко 1992: 77].

К тому же можно припомнить «золотая голова», «руки по локоть в золоте, ноги по колено в серебре» и т. д.

При описании клада в каком-либо облике часто подчеркивается такое свойство, как блеск. Это тоже не столько отражение свойства реальных золотых монет (кто видел в музеях реальные клады, тот знает, что на вид они весьма невзрачны), сколько эстетическая оценка. Отождествление блестящего и прекрасного свойственно многим типам культуры и отразилось в классических эстетических системах.

На месте клада часто горит свеча, клад показывается огнем, обычные предметы светятся. Свойство светиться связано не только с осколками мифологических представлений, но и с определенной эстетизацией образа клада, художественным приемом создания атмосферы чудесного и прекрасного вокруг него.

Тексты фольклорной прозы вообще и тексты о кладах в особенности значительно варьируются в зависимости от индивидуальных качеств рассказчика. В одних случаях, какая бы составляющая образа клада ни проявлялась в рассказе, определенный прагматизм, понимание практической ценности клада сохраняется. Рассказ легко может быть сведен к лаконичному описанию фактов. В других рассказчик может постараться передать в повествовании свои переживания, в том числе и эстетическое чувство. Ряд такого рода текстов об одном и том же кладах был записан в Пошехонье. Их сюжет состоит в следующем: убили Андрияна Пошехонского, разграбили монастырь, тело Андрияна пропало, и с ним пропала церковная утварь. Тело нашли, святого канонизировали, а церковные ценности остались найденными и где-то хранящимися в виде клада. Далее существует две версии развития сюжета:

— Иван Матрохин, который разграбил монастырь, спрятал клад, наложив заклятие;

— сам Андриян Пошехонский спрятал сокровища в предчувствии беды.

Вот он этот клад искал, закладку эту, что Иван Матрохин спрятал. И вот ему весь в сиянии ка(ж)ется человек, весь в белом, весь в сиянии, на него как благодать сошла. Он чувствует, что тепло ему и запах такой как в церкви. Это ему Андриян показался, весь показался, весь сверкает и говорит: «Клад тута». Он глядит — гора утвари: лампы там, кресты, все сверкает — благолепие [Материалы Добровольской, лето 1998, тетр. 3, № 120].

Во второй версии герой рассказа случайно находит клад:

Оборотился, глядь — стоят чаши, все золотом и камнями разукрашены, богатство стоит и сверкает все и золото и серебро. И запах идет как от парфюмерной лавки, как от барышень городских, красота! [Там же, № 125].

В этих записях мы имеем дело с прямой эстетической оценкой.

Но как уже говорилось, для образа клада свойственно не только прекрасное, но и безобразное.

Клад может явиться человеку в самом безобразном виде. Те же прекрасные сокровища Андрияна Пошехонского могут показать себя следующим образом:

Ну, значится, ищут его (клад), ищут, ищут и вот бывает, матушка моя покается, покается мужик без спины. Гнилье все воняет, черви ползут. И говорит. Говорит, чтобы его помыли, а к нему подойти страшно — воняет очень. Никто подойти не смог. Вот клад и не показывается [Там же, № 130].

Приведенные примеры позволяют предположить, что в народной эстетике запах может использоваться как еще одно средство создания образа и сопрягаться с эстетической оценкой. В данном случае неприятный запах — знак безобразного, а затем приятный — прекрасного.

То же можно сказать и о связи восприятия прекрасного и безобразного с ощущениями тепла и холода. В качестве примера можно привести две записи, сделанные в г. Котласе:

Мне боязно было слушать. Отец рассказывал. Стоит в лесу камень. Огромный. Весь в болоте. Холодный. Кто к нему подойдет — хоть летом — стынет. Стужа такая. Если не спугаешься и камень этот сдвинешь — пойдет тепло, приятно так станет, красота прямо на душе, то под тем камнем золото, клад, огнем горит. Но холод-то —

страшно. Ужас обуял. Страшно, ужасно даже. А если ужас пересилишь, то откроется клад. От его теплом веет, благодать [Материалы Добровольской, лето 2002, тетр. 1, № 67].

Холод связан с чем-то ужасным, с чувством страха.

У нас тут клад спрятан. К нему подойти не можно. Человек только подходит и на его холод пыхает. Страх. Вот даже если лето — могильный холод, ужас берет. Если перебороть страх-то, то теплом повеет, как от парного молока, приятно. Все сверкает и тепло, благодать и красота [Там же, № 70].

Рассказчики объединяют зрительные впечатления со своими ощущениями. Теплое и сверкающее воспринимается ими как прекрасное.

Клад может быть охраняем кем-либо безобразным. Например, за невыполнение условий овладения кладом незадачливого искателя клада может отпугнуть «страшнейшая лягушка с корову», его деньги дома превращаются в черепки, гнилушки или навоз.

Само это условие тоже может быть безобразным. Во-первых, чисто физиологически. Как в приведенном примере с мужиком без спины или в более ироничном тексте:

На Волге Воробьева гора есть, в ней пещера Стенькина, а в пещере золота конца-краю нет, все награбленное в нее складывал. У входа в пещеру старик сидит, подает кружку соплей и говорит: «Выпей, тогда клад дастся». Охотников не высккивается [Садовников 1884].

Во-вторых, условие может быть безобразным с этической точки зрения. Предположение о том, что в русском языке безобразное более тяготеет к сфере этики, нежели эстетики, оказывается верным для рассматриваемой группы текстов. Например:

На клад наложено страшное заклятие — нужно закопать первенца-сына в землю, тогда из озера появится 12 кораблей, нагруженных несметными драгоценностями. Сам алчный до денег Шемяка, князь Галичский, задумал сделать попытку добыть клад, не пожалел и сына. Корабли уже стали показываться из воды, когда он закапывал сына, но прибежала мать ребенка, успела вытащить его из ямы, — и корабли вновь на глазах у всех погрузились в озеро [Смирнов 1921: 18].

На Балчуге, в Галиче, в корабле зарыты, говорят, сокровища Шемяки «на двенадцать молодцов и двенадцать жеребцов». Во время крепостного права один помещик, желая воспользоваться этим сокровищем, поставил там и жеребцов и молодцов и велел выходить

кладу. Клад тронулся, жертва в землю пошла. Заплакали молодцы, жеребцы заржали. Дрогнуло сердце помещика. Жалко ему стало своей жертвы и он громко крикнул: «Будь ты проклят, клад, отныне и до веку». Загремел клад, опустившись на дно, а молодцы и жеребцы возвратились наверх [Там же].

Безобразность поступка отрицательного персонажа, пожелавшего получить клад любой ценой, выражается через создание «прекрасного» образа жертвы: первенец-сын, двенадцать молодцов, двенадцать жеребцов, есть варианты — близнецы Иван да Марья. На языке фольклора это символы жизни, красоты и совершенства.

Мотивы, связанные с этической проблематикой, часто включаются в рассказы о кладах. Однако существует ряд сюжетов, где образ клада служит непосредственно для выражения этической оценки поведения человека. При этом эстетические свойства клада являются одним из средств этого выражения. В зависимости от того, как ведет себя человек, он получает клад в виде чего-либо прекрасного или в виде безобразного. Эта метаморфоза служит основой сюжета, реализуемого в повествованиях, по вариантам тяготеющих в разной степени к сказкам, легендам и быличкам.

Жили два брата. Один богатый, другой бедный. Богатому привиделся сон, что в одном месте клад зарыт. И так три раза. Пошел он к бедному звать рыть клад вместе. Сидит тот у окна и говорит: «Нет, не пойду. Мне и так Бог в окно подаст».

Рассердился богатый, пошел один. Рыл, рыл он и вырыл дохлую собаку. Так ему горестно стало, пошел опять к брату: «Что, — говорит, — не шел копать? Я вырыл: на вот тебе!» Взял да и бросил собаку в окно да прямо на стол. Обедали... Все со стола полетело, а собака рассыпалась чистым золотом. «Вот, — говорит бедный, — мне Бог подал в окно». <...> Запомнила деревню, где это было [Смирнов 1921: 15–16].

В приведенном примере использование сочетания «чистое золото» вместо «деньги» создает эстетически окрашенный зрительный образ (о расширенном, «прибавочном», по выражению Д. С. Лихачева, значении золота в фольклоре уже говорилось выше).

Во многих жанрах фольклора, а возможно, и в языке, внутренние свойства объекта должны соответствовать внешним качествам. Особенно наглядно это проявляется в фольклорной прозе о кладах, где внешнее выражение внутреннего соответствия человека определенным этическим или другим нормам демонстрируется с помощью различных характеристик клада, в наибольшей мере эстетических.

ЛИТЕРАТУРА

- Богатырев 1958 — *Богатырев П. Г.* Ответ на вопрос № 34 // Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958.
- Пропп 1946 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Садовников 1884 — *Садовников Д. Н.* Сказки и предания Самарского края. СПб, 1884. № 112.
- Смирнов 1921 — *Смирнов В.* Клады, паны, разбойники // Труды Костромского научного общества по изучению местного края. 1921. Вып. 24.
- Материалы Добровольской — Материалы личного архива В. Е. Добровольской.
- Материалы МГУ — Материалы Фольклорного архива кафедры фольклора филологического ф-та МГУ.
- Хроленко 1992 — *Хроленко А. Т.* Семантика фольклорного слова. Воронеж, 1992.

Н. Н. ЛЕОНТЬЕВА
ОБ ЭСТЕТИКЕ
СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ТЕКСТА

Два взгляда на семантическую структуру текста

Искусственный интеллект (ИИ) — это искусство и технология превращения хаоса в красивые структуры, в частности превращения входного потока текстовых знаков в хорошие и по возможности красивые семантические представления (СемПы). Но ИИ как сложившаяся дисциплина и прикладная лингвистика, моделирующая автоматическое понимание текста (АПТ), видят красоту целевой структуры текста по-разному. Специалисты по ИИ, в частности занимающиеся системами извлечения знаний из текста, умеют работать с базами данных (БД), и для текстов они строят на выходе такие семантические сети или *концептуальные* структуры, в которых остались бы только интересные им (актуальные для них) единицы: важные объекты и отношения. Это *концептоцентрический подход* (concept based approach), не допускающий в своих структурах ничего «лишнего», не заказанного заранее; естественно, в нем нет и средств для отображения членения текста на предложения, нет и другой «мелкой» лингвистической информации. Для лингвистов же цель построения красивого СемПа (а ведь не может быть цели создавать некрасивое) состоит в том, чтобы сохранить в нем все тонкости и нюансы, которые передала языковая материя в тексте. Лингвистический взгляд на задачу остается неизбежно *синтаксически ориентированным* (syntax driven, syntax oriented), так как сохранение всей текстовой информации при переводе в СемП требует сохранять и авторскую упаковку этой материи в отдельные предложения, абзацы и т. д. Кстати, пофразной интерпретации требуют и системы машинного перевода, наиболее лингвистичные из всех систем АПТ.

Можно ли вообще согласовать эти две позиции, т. е. строить такую семантическую структуру текста, которую лингвисты и когнитологи могли бы признать приемлемой или «хорошей» или даже назвать *красивой*? Заметим, что понятие *красивый* мы не сводим к физической красоте структуры в ее визуальном отображении, равно как к ее прагматической полезности при решении конкретных задач. Не ставим и знак равенства между понятиями

красивая и детальная (о структуре). И все-таки... можно ли ее построить? На этот вопрос, а также на следующий «Как конкретно ее строить?» ответ должна дать — в рамках вербальной системы — лингвистика. Именно она как более тонкая организация может подсказать, как обойти — при решении практических задач — многие ее тонкости. Конфликт методов лингвистики и информатики, продолжающийся уже 40 лет, может и должна преодолеть *прикладная лингвистика*. Перед ней стоит задача, не нарушая лингвистические законы построения ее главного объекта исследования — естественного текста (ЕТ), а скорее опираясь на них, уметь представить во внешнюю среду основное содержание ЕТ. В более высоких терминах, важно сохранить экологию ЕТ во всех формальных манипуляциях с ним. Это означает: не дать увидеть в тексте то, чего в нем нет, не вынести в главное содержание текста то, что сказано «между делом» или по оплошности, короче, не исказить смысл текста, но уметь извлечь из него ЗНАНИЕ, которое можно положить в «копилку человеческих знаний». Такой анализ целого текста был бы *красивым*. Построить его — сложная задача, но она по силам сообществу прикладных лингвистов.

В данной заметке мы лишь наметим пункты, которые считаем важными при проектировании работ с «целым ЕТ».

Существует ли «хорошая» структура?

Для систем класса ИИ хорошая и правильная структура текста определяется относительно заданного ИЗВНЕ источника (вопроса, шаблона, сценария и т. п.), т. е. критерий красоты — прагматический: я извлекаю из текста только ТО, ЧТО Я ХОЧУ и жду, то, что я заранее определил. Это скорее «узнавание своего», т. е. критерий красоты — соответствие заданному образцу, все остальное в тексте считается лишним и отбрасывается. Для лингвиста же он формируется ИЗНУТРИ, причем эстетика состоит в соблюдении нормы, т. е. правильности структуры, полноты и других требований, задаваемых грамматикой каждого уровня. Естественно, что эти критерии для разных языковых уровней различны; кроме того, при автоматическом построении структур текста возможны ослабления требований (разрешенные отступления от нормы).

Так, грамматика Морфологического уровня требует, чтобы все лексемы были полностью характеризованными лексемами (ПХЛ);

но как быть со словами, не найденными в словаре? — ведь им можно сопоставить только множество гипотез, среди которых не обязательно будет правильный вариант. (Так, для слова *Джавахарлал* система строит две глагольные леммы — *джавахарлать* и *джавахарласть*, а для слова *Первомай* — лемму *первомасть*, по аналогии с имеющимся в словаре словом *поймасть*.) Как вообще расценивать наличие множества возможных интерпретаций для одной текстовой единицы, будь то словоформа или предложение? Конечно, неоднозначность нарушает красоту общей структуры и даже красоту алгоритмических решений, так как вынуждает выходить на эмпирические правила или даже принимать «силовые» решения при анализе текста (например, учитывается только первый вариант, остальные отбрасываются).

На Синтаксическом уровне критерию красоты соответствует структура правильного дерева каждого предложения. Но чтобы ее построить, нужно сначала интерпретировать все единицы текста, а не только лексемы (15-ый, 15-й, 15-тый, 15й и мн. др. — это лексемы?), — ведь каждая текстовая единица должна стать единицей синтаксического представления (СинП) или войти в состав более крупной единицы (аналитической формы, оборота). Нужно также правильно вычленить все предложения (по точкам? — но не все точки сигнализируют конец предложения, предложения могут кончаться иначе, могут быть разбиты разными вставными элементами — списками, схемами и т. д.). Неудача в любой из этих подготовительных задач приведет к искажению окончательных результатов. Поэтому при автоматическом анализе критерий единственного и правильного дерева часто заменяют критерием *приемлемой структуры*, причем таковым результатом считают и неполный анализ, когда предложению можно сопоставить лишь несколько синтаксических поддеревьев. Но идеалом остается единственная и правильная структура дерева.

Переход к Семантическому уровню сохраняет упомянутые и добавляет новые трудности. Что хорошо для синтаксиса, не обязательно хорошо для семантики: сама природа семантических процессов не позволяет ставить цель получения единственной правильной и т. д. структуры. Чем больше тонких и интересных различий лингвист видит в семантике отдельных слов, тем больше он нарушает простую и ясную красоту той синтаксической структуры, которую получает на входе семантический интерпретатор. Даже однозначный синтаксический разбор может породить в СемП много вариантов, из которых следуют разные смысловые выводы (ср. *Чужой опыт непереносим* или *Зря в России*

не сажает). В распоряжении лингвиста — только эквивалентные преобразования, нет такого аппарата, который бы отбрасывал, терял какие-то части структуры.

Где же та «средняя линия» между выхватыванием из текста только нужных единиц (понимание текста специалистом) и нежеланием лингвистов отбросить найденное с таким трудом тридцать третье значение какой-нибудь второстепенной частицы? Ведь поиск этой средней линии и есть поиск гармоничной, красивой структуры. Пока мы имеем только красивые СинП и только для стерильно чистых и грамматически правильных предложений. А какие же эстетические критерии применимы к СемП целого текста?

Естественность

Красоту семантической структуры текста можно видеть не в том, что она разложена и представлена в виде каких-то «элементов смысла», хотя бы и «формальных сущностей», но в том, что она сведена к *естественным* для человека единицам.

Методы анализа должны быть по возможности формальными и механическими, но окончательные семантические структуры — более человеческими. В качестве простейших единиц СемП мы видим не «атомы смысла» (кстати, разные лингвисты выделяют разные «атомы смысла»; разложение слов на «атомы» — это скорее технический прием, позволяющий увидеть сходства и различия в значениях, и эту информацию можно оставлять только в словарях), а сами слова естественного языка (ЕЯ). То, что слова ЕЯ становятся узлами СинП, это естественно. Но в СемП слова типа *же, у, к, это, его, ли, бы* и т. п., а также многие однозначные слова (*система, метод, большой, нет* и многие другие) не должны стать самостоятельными единицами окончательного варианта. Полноценные узлы СемП строятся постепенно, синтезом отдельных слов в более сложные комплексы, семантические группы, которые должны иметь значимость и *вне данного текста*. В том числе они должны быть очевидны для читателя-нелингвиста. В системе АПТ весомость единиц надо доказывать специальными приемами (логическими операциями, сравнением с БД, с другими текстами и т. д.).

В рамках той информационно-лингвистической модели, которая была частично реализована в нескольких прикладных системах, СемП понимается нами очень широко — как любая структура семантического уровня, начиная с первичной структуры семантического пространства и кончая информационным пред-

ставлением (ИнфП) текста. Одной из таких промежуточных структур является ситуативное представление (СитП) высказывания. Главная единица СитП — Ситуация. Это первая единица, с которой можно выйти на межфразовый и межтекстовый уровень, достаточно естественная; ролью в ситуации определяются единицы, называемые предикатами и актантами. Поэтому так важно перевести ее в ранг лингвистических сущностей и попытаться сформулировать критерии полноценной единицы типа СИТ.

Полноценная с лингвистической точки зрения Ситуация — это сложный семантический узел, представленный нетерминальным символом СИТ, уточняемый модальностью, местом, временем, также, возможно, другими смысловыми отношениями, описывающими обстоятельства протекания СИТ, и имеющий лексическое или структурное ядро, вводящее участников СИТ. В каждом сколь угодно малом высказывании должна быть «заподозрена» структура СИТ. Другое дело — ее оценка: СИТ может быть дефектной (неполной, несвязной и т. д.), но СемП любого высказывания должно быть переводимо в категории СИТ. Даже если высказывание состоит из одного слова с «предметной» характеристикой (*Аптека. Улица. Фонарь*), семантический анализ должен приписать ему валентность на СИТ, в которой оно займет позицию согласно своей семантике. Всем выделенным в тексте крупным фрагментам (сложным предложениям, абзацам, главам, разделам, а в пределе — целому тексту) будут сопоставлены сложные структуры с вершинами — единицами типа СИТ.

Принцип естественности распространяется также и на начало всего процесса автоматической обработки: система АПТ должна принимать на входе любой текст, а не только очень хорошие и гладкие фразы. Другое дело, что дальше мы потребуем от системы, чтобы она оценивала качество поступивших текстов и выдавала, по результатам лингвистического анализа поступивших «плохих» фраз, рекламации с обоснованием (*слишком много орфографических ошибок, плохой синтаксис, нарушена связность текста, много повторов одной мысли* и т. п.). Это не чрезмерно смелый вызов для прикладной лингвистики.



Плюрализм

В современных семантических моделях по-человечески богато и тонко описывается гамма значений каждого отдельного слова, в то же время предъявляются очень жесткие требования к оконча-

тельными структурам. Правомерно ли требовать жесткой однозначности, единственности и логической непротиворечивости конечной структуры текста при таком богатстве интерпретаций ее составляющих? Ведь столь же разнообразно и противоречиво понимание одного и того же текста каждым отдельным человеком. Не лучше ли учесть этот факт и развивать модели АПТ с установкой на объяснение феномена множественного понимания? Конечно, сейчас никакая механическая или формальная система не справится с калейдоскопом выводов из текста, которые может сделать человек. Тем более нельзя построить удовлетворяющую всех единственную структуру. Ведь каждое полученное знание своеобразно и неповторимо хотя бы потому, что как минимум различны те компоненты индивидуального опыта и области интересов, которые участвуют в построении структур понимания.

Важный антропоморфный признак СемП текста мы видим в том, что для каждого пользователя строится своя структура, свой индивидуальный результат понимания. СемП — это еще НЕ СМЫСЛ текста, а одна из его промежуточных структур. Его еще долго нужно доводить до «красивого» вида (ниже названы некоторые операции «идеализации» структуры), и в этом должен быть задействован механизм адаптации к воспринимающему устройству и его знаниям. Итак, система автоматического понимания текста должна обеспечивать плюрализм понимания. В системах типа ИПС этот принцип реализуется, хоть и очень грубо, и этот опыт переносим.

Как обеспечить плюрализм понимания, идя последовательным путем лингвистического анализа? Для этого нужно иметь механизм настройки и на вопросы пользователя, и на предметную область, к тезаурусу которой обращается текст. Это все «встречные тексты», которые увеличивают информационное пространство анализируемого текста. В зависимости от того, какие компоненты включены, строятся различные окончательные информационные представления (ИнфП). В вербальной системе АПТ Информация и Смысл (можно назвать их Информация₂ и Смысл₂, чтобы отличить от общеупотребительных значений тех же слов) возникают только на пересечении текстов двух интеллектуальных систем.

Незнание

ЗНАНИЕ и НЕЗНАНИЕ — это такие свойства текстовых структур, которые можно отнести к человеческим: это то, что знает и что не знает или не сообщает сам текст («не знает» относительно

тех слов, которые употреблены в самом тексте). Незнание имеет такое же право на отражение в окончательных структурах, как и само знание. Никакой текст не может быть до конца ясен и однозначен, всегда в нем что-то не раскрыто, не уточнено — и это должно находить отражение в СемП. «Незнание является частью знания», по Д. А. Поспелову. В системе АПТ на это работает аппарат валентностей (текстовых, смысловых, а не только синтаксических). Как заполненная валентность становится фрагментом семантической структуры (Знания текста), так и незаполненная сильная валентность полноценного семантического узла становится единицей Незнания, и такие единицы участвуют далее в семантическом анализе текста и определяют какие-то процессы в нем. Другое дело, что объекты, получившие большой ВЕС в СемП, должны войти в окончательные структуры текста, а неполные структуры большого веса не получают. Что такое локальное незнание, неполное знание и т. д., прикладной лингвистике известно давно, недаром она так решительно отбрасывала в сторону то, что не поддается формальному анализу (эллиптические предложения, и предложения с местоимениями, и неправильные исключались из рассмотрения, а они как раз больше всего нуждаются в семантическом анализе целого текста). По отношению к СИТ как основной содержательной единице текста должна быть определена та мера незнания, при которой описываемая ситуация все еще остается значимой в контексте целого.

Компактность

КОМПАКТНОСТЬ текстовой структуры — еще одно человеческое, а заодно и технически важное свойство. Человеку свойственно вычленять и запоминать главное в тексте, поэтому система АПТ должна иметь механизм вычленения Темы/Ремы целого текста (они не могут быть выведены автоматически из темо-ремной организации каждого отдельного предложения). Компактность СемП облегчает основную операцию над текстами — их сравнение. Компактная структура иерархична: в ней должна быть выделена центральная часть и периферия, что позволит регулировать глубину поиска информации. Без специальной установки нет необходимости прочесывать все информационное пространство, если уже главная тема текста нас не устраивает. Для этой задачи нужен метаязык, имеющий свою грамматику и соотносимый с естественным текстом, он же — метаязык описания «средней» еди-

ницы семантической структуры текста — СИТУАЦИИ. Критерии построения правильной (красивой) структуры типа СИТ определяют то ядро, вокруг которого строится семантическая структура целого текста. Сведения, находящиеся на периферии центральной Ситуации, считаются мало существенным Знанием и для ряда задач АПТ могут игнорироваться.

Новизна

Если даже мы научились выявлять ЗНАНИЕ и НЕЗНАНИЕ в масштабе целого текста, это не означает, что мы нашли в этом тексте Информацию, а все остальное — Шум. Найденное в данном тексте Знание должно быть сопоставлено с компонентом Знаний, извлеченных из других текстов (на ту же тему, из того же массива), тогда можно понять ЦЕННОСТЬ, степень его *новизны* относительно других текстов, которые составляют как бы контекст знаний, извлеченных из данного текста.

Это значит, что необходимо разрабатывать аппарат сравнения текстов по содержанию, а средства метаязыка должны сделать это сравнение достаточно простым и реализуемым на ЭВМ.

Придание Ситуации статуса лингвистической единицы очень важно с точки зрения прикладных задач, связанных с автоматическим наполнением Баз знаний на основе лингвистического анализа корпуса текстов. Единицы типа СИТ являются теми готовыми блоками знаний, которые могут быть непосредственно перенесены в Базы знаний, соответствующие по теме. Они могут быть настроены на определенные запросы или перестроены в соответствии с информационными заданиями. Их можно легко сравнивать с единицами других текстов, привлекая при этом сколь угодно широкий структурный контекст (МОДАЛЬНОСТЬ высказывания, ИСТОЧНИК текста, его ДАТА, АВТОР, МАССИВ и др.).

О глобальном семантическом анализе текста

Механизмы глобального СемАн начинают работать на первичной текстовой структуре — семантическом пространстве (СемПрост), свойства которой и определяют характер глобальных операций. Глобальный анализ завершает работу локальных механизмов и готовит текст к следующему этапу — сравнению с единицами «внешней среды», единицами «встречных» текстов:

СемП других текстов, записями в Базе знаний, формулировками разных информационных запросов. Чтобы выйти на уровень межтекстового общения, нужно построить единицы, являющиеся «полномочными представителями» данного текста. С другой стороны, нужно убрать из СемПрост все, что не относится к «основному содержанию» анализируемого текста. Структура СемПрост сохраняет отношение порядка следования сообщений и не имеет вершины (ядра, корня), как и ЕТ. Все последующие преобразования имеют целью превратить эту структуру текстового типа в множество структур логического типа. С технической точки зрения построение глобальной структуры текста означает «идеализацию» СемПрост, сведение к минимуму тех особенностей, которые делают его неидеальной структурой. Перечислим ряд семантических процессов, которые выполняются или на глобальной структуре, или на локальных участках, но при опоре на контекст глобальной структуры текста:

- коррекция формул, построенных с нарушениями смысловой грамматики,
- разрешение разных видов неопределенности и неполноты,
- устранение избыточности в СемПрост,
- усиление параметра связности структуры,
- установление отношений иерархии на множестве единиц СемПрост,
- уплотнение, сжатие СемПрост, синтез новых единиц,
- устранение неадекватной информации, тех фрагментов СемПрост, для которых нет соответствий ни в одном «встречном» тексте.

Коррекция записей СемПрост осуществляется еще в пределах локального анализа, но она использует контекст целого и подготавливает условия для более эффективного сравнения единиц по всему тексту. Следствием смысловой коррекции (которая опирается на грамматику смысловых отношений и на информацию в семантическом словаре) является увеличение числа неполных формул.

Операция сжатия необходима для устранения дублирования единиц СемПрост, в том числе повторяющихся «пустых» позиций в СемПрост.

Операции укрупнения и ранжирования единиц позволяют разрешить многие локально неразрешимые неоднозначности и готовят текст к цели всего процесса — пополнению имеющихся знаний (построению собственной базы текстовых фактов). Чистка СемПрост устраняет лишнюю и не понятую системой часть структур.

Названные (и ряд подобных им) глобальные процессы образуют вполне автономные подсистемы; они могут работать как отдельные модули, каждый из которых строит свой результат. При реализации всей модели эти подсистемы должны работать параллельно, передавая полученную информацию «заинтересованным» в ней структурам и влияя тем самым на результаты работы каждого отдельного процесса. Нахождение эффективных комбинаций описанных операций относится к компетенции прикладных программ, имеющих определенную цель и определенные требования к результатам.

Операция расслоения СемПрост приведет к построению частных структур, тематически однородных, что позволит проследить логику развития каждой отдельной темы.

Структуры, построенные в результате глобального анализа, образуют собственные знания текста, выраженные в максимально объективированных (лингвистическим анализом) единицах. Эти единицы участвуют в построении вторичных структур, каждая из которых выражает лишь часть содержания документа, это ПОД — поисковый образ документа, ТемП — тематическое представление текста, ИнфП — информационное представление, БТФ — база текстовых фактов и соответствующих им текстов вторичных документов.

За более широкую, внешнюю объективность, за «связь с действительностью», за соотнесение построенных текстовых единиц с единицами «внешних» текстов отвечает собственно информационный компонент: он должен строить «текст информации» как разность от вычитания знаний встречного текста вопроса из знаний текста.

Заключение

В системах АПТ реализуются два крайних подхода: 1) сверху вниз, когда в тексте надо узнать те единицы, которые заданы вне текста; это достаточно примитивное «понимание», нелингвистичное, хотя кое-что из лингвистических знаний при этом используется; 2) снизу вверх, когда проходятся все стадии лингвистического анализа: графематический анализ потока текстов, морфологический анализ словоформ, синтаксический анализ предложений и, наконец, семантический анализ, который строит некое таинственное СемП целого текста. Поскольку это виртуальный, воображаемый объект, ему приписываются часто разные идеальные свойства: и полное оно, и единственное, и од-

нозначное, и логически непротиворечивое. Если первый путь многоразжды реализован (но лингвистами он отвергается как эмпирический и даже разбойничий), то второй, лингвистический, практически никто не прошел до конца. Есть механизмы, строящие хорошие синтаксические структуры для «правильных» предложений. Нет пока красивых и естественных семантических структур связных текстов. Это тот эксперимент, который в составе системы АПТ может поставить прикладная лингвистика. Кому же, как не лингвистам, дано сформулировать те законы смыслообразования, по которым у разных читателей одного и того же естественного текста строятся разные структуры «текста информации», а значит, и разные смыслы?

В данной заметке только обозначена часть проблем и механизмов, связанных с построением структуры целого текста. Далеко не последнюю роль в определении того, к какой семантической структуре желательно стремиться, играет эстетический критерий. А он, в свою очередь, задан человеком.

С. Е. НИКИТИНА

О СТАТУСЕ КРАСОТЫ
В СОВРЕМЕННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ:
ПРЕКРАСНОЕ И КРАСИВОЕ

Материалом для рассмотрения означенной в заглавии проблемы являются устные коллективные и индивидуальные тексты, главным образом, двух конфессиональных групп — старообрядцев и молокан. Принадлежа к двум разным христианским направлениям — православию и протестантизму, эти культуры тем не менее имеют много общего, идущего, с одной стороны, от древнерусской книжности, с другой стороны, от устной народной традиции.

Пересказывая стих об Иосифе Прекрасном, пожилая старообрядка сказала мне: «Иосиф-то Прекрасный, он ведь еще и красивый был, вот чужая баба его и залюбила». Это замечание знаменательно: оно указывает на различие между двумя типами красоты: внешне привлекательным (*красивое*) и духовно совершенным (*прекрасное*), восходящее к древнерусскому менталитету и, как и многое другое, сохранившееся именно в старообрядчестве. Иосиф Прекрасный, упоминаемый в церковной службе в Великий пост как прообраз Христа страдающего, воспринимается в качестве образца духовной высоты и чистоты. Именно потому он прекрасен, а его внешняя красота — лишь добавление ко внутреннему совершенству.

Прекрасное как языковая оценка духовно совершенного, производного от добра и блага, нашло свое выражение в старославянском языке [Вендина 2002: 228]. Исследователи отмечают в древнерусской эстетике две тенденции в понимании прекрасного. Одна включает в сферу прекрасного, кроме области духовной, имеющей божественный источник, красоту материального мира — вещную красоту — природную (в том числе физическую красоту человека) и рукотворную; последняя — красота архитектуры, иконы, пения, церковного ритуала — является выразителем красоты мира духовного, божественного. В. В. Бычков одну из глав книги, посвященной эстетике Древней Руси, назвал «Духовное как эстетическое», а другую — «Очарованье лепотой» [Бычков 1999]. Автор показывает, как общественное сознание Киевской Руси, открыв бытие христианской духовной сферы, восприняло ее в первую очередь эстетически, усмотрело в ней высшую красоту, т. е. обрело новый эстетический идеал. При этом чувственное восприятие

характера духовной красоты опиралось на ощущение глубинного родства человека и природы, но красота физическая была только знаком внутреннего совершенства.

Наряду с такой эстетической тенденцией существовало резко негативное отношение к чувственно воспринимаемой красоте, характерное для нестяжателей, которые красоту называли «дьявольским ухищрением»; таких же взглядов придерживался, и Иосиф Волоцкий [Там же: 42]. В целом же, считает В. В. Бычков, аскетические идеалы были чужды древнерусскому человеку. К этому утверждению мы еще вернемся.

В разных культурно-языковых моделях народной культуры отношения духовно прекрасного и внешне привлекательного различны, в соответствии с чем одни и те же языковые средства используются по-разному: в традиционных фольклорных текстах, в которых преобладает мифопоэтическая модель мира, внешне привлекательное может быть названо прекрасным; народно-православная модель, представленная в моем материале духовными стихами, дает аксиологическое противопоставление внешне привлекательного и истинно прекрасного.

Мифопоэтическая модель (конечно, в ней присутствуют и элементы православия) представлена в былинах и песнях. Курскими исследователями языка фольклора на материале «Онежских былин», записанных А. Гильфердингом, отмечено 35 слов эстетической оценки. Кроме общефольклорного эпитета — *красный* (*девица, девка, девушка, жены, весна* и т. д.) — слово *прекрасный* — одно из самых частотных — 94. Оно сочетается со следующими существительными: *девица* — 2, *красавица* — 5, *жена* — 1, *Забава Путятична* — 5, *Касьян* — 1, *Катерина Микучична* — 1: *княгиня Апраксия* — 2, *королевична* — 21, *Настасья Королевична* — 1, *Настасья Митревна* — 9, *Опракса Королевична* — 2, *Осип (Иосиф)* — 11, *Офимья-купецкая дочь* — 2, *село* — 2, *царь Иван Окульевич* — 18 (данные извлечены из [ФЛ 1996]). Нетрудно заметить, что преобладают собственные имена, называющие лица, из которых далеко не все прекрасны внутренне.

В светских жанрах фольклора представлены стандарты внешней красоты женщины и мужчины, укладывающиеся в общеизвестные клише «брови черного соболя, очи ясного сокола» и др. Особенно обильны описания красоты в свадебном фольклоре, в величальных песнях жениху и невесте: у жениха «кудри русые по плечам лежат, словно жар горят»; у невесты «коса русая ниже пояса», «походка павиная, тиха речь лебединая», «за столом сидит городом, держит голову гоголем» и т. п. Она «на лице-то кра-

сивая». Здесь стоит упомянуть свадебный термин *красота* — это головной убор невесты или коса, символ девственности. О нем идет речь в клишированной фразе из шести слов, вобравшей в себя четыре слова с корнем *крас-*: «Меня красила красота / Краше красное солнышка» (РС: 74).

Слово *прекрасный*, кроме единичных употреблений со словами *крылечушко* (вместо обычного эпитета *красное*) и *могилушка*, присутствует главным образом в сочетаниях *прекрасный рай* — так невеста называет зелен сад — привычное и любимое место: «Ты прости-прощай, Мой прекрасной рай, / Оставайсе, мой зеленой сад» (РС: 221), и *прекрасное девичество* — светлый, чистый и беззаботный период жизни: «Как родитель моя матушка, / Во прекрасном девчестве / Ты держала меня, девушку, / Будто гостейку во горнице» (Чистов: 376).

В народных духовных стихах смещается поэтика светского фольклора и древнерусской книжности. Описание внешней красоты относится к таким объектам, как природа, земля («Еще чем-то земля изукрашена? / Изукрашена земля красным солнышком»), строения (белокаменные палаты с жемчужными маковками). Почти нет описаний красоты человеческого тела, а если оно есть (например, описывается внешность Егория Храброго), то оказывается, что это описание соответствующего святого на иконе в окладе: «По локоть руки в красном золоте / По колена ноги в чистом серебре» (Варенцов: 95).

В старообрядческом фольклоре — духовных стихах, бытующих в старообрядческой среде, — описания привлекательной внешности исчезают совсем. Так, если в древнерусской повести о Борисе и Глебе красота Бориса описывается следующим образом: «Телемъ бяше красьнъ, высокъ, лицьмъ круглъмъ, плечи велице, тьнъкъ в чресла, очима добраама, весель лицьмъ, рода (возрастом) мал и усъ младъ бо бе еще святася цесарьскы, крепъкъ телъмъ, всьячскы украшенъ акы цвѣть цвѣтом в уности своеи [ПлДР 1978: 302], то в Стихе о Борисе и Глебе такое описание отсутствует. Описание красоты Иосифа Прекрасного лишено конкретных деталей: она — *красота / краса или лепота*: «Именем же Осип Прекрасный, / Завсегда он в своем доме пребывает, / Отца своего Якова спотешает / Своей великой красотой, Своей отличной лепотой» (Ляцкий: 143). Когда Иосифа купцы повели продавать, то «множество народа собиралось, / Все на красу его взирали» (Там же: 150). Однако красота возбуждает и низкие страсти: «У князя зла была княгиня, Сердцем своим сомутилась, На Осипову красоту засмотрелась» (Там же: 151).

Внешняя красота человека в мире духовного стиха незначима, она преходяща: «красота/лепота с лица она вся минуется», ибо относится к *маловременному* и *тленному*. Такая красота в стихе расценивается как прелесть. Прелесть же — это зло, соблазн, уводящий с правильного пути. Так, птичка — «прелесть для глаз» — уводит отшельника из монастыря. Человеческое сообщество — мир — в старообрядческих стихах назван *злым* и *прелестным*, т. е. соблазнительным и греховным. Осуждаются украшения, предназначенные для прельщения, и смотрение в зеркало, т. е. любование собой. Интересно, что у некоторых направлений старообрядчества до недавних пор запрещено было иметь цветы на подоконниках и зеркала в доме (ЭМА). Нет прелести только на небе: «жизнь прекрасна райска непрелестна». Духовная красота может скрываться за внешним безобразием: в стихе о Марии Египетской старец встречает сидящую на камне «красну девицу»: «У нее лицо как дубова кора, / У нее тело как котельное дно, У нее душа — света белого, У нее сердце — солнца красного» (ЭМА).

Эпитет *прекрасный* в народных духовных стихах сочетается со словами весьма ограниченного списка. Что касается лиц, то кроме этически совершенного Иосифа Прекрасного, *прекрасными* названы братья-мученики Борис и Глеб, эпитетом *прекрасная* награждена святая Варвара в некоторых вариантах стиха, ей посвященного; иногда — царевна Елисафия, сумевшая при помощи Егория Храброго обратить в христианскую веру целый город. Этот эпитет сопровождает названия духовно чистых элементов тварного мира: *рай* (отсюда *прекрасный* рай в свадебных причитаниях), *солнце*, *пустыня*, *сад* (в раю или пустыне), *древа* (в саду), пение ангелов или пташек. Эпитеты *рая*, наряду с *прекрасный*, — *пресветлый*, *светлый*, *пресолнечный*. Ева говорит Адаму: «Адаме, Адаме, ты мой господине, / Не велел нам бог жити во прекрасном рае / И ничто же вкушати от райския пищи» (Якушкин: 239). Михаил-архангел «перевозит он души, души праведныя, / Через огненну реку ко пресветлому раю, / Ко пресветлому раю да ко пресолнечному» (Ляцкий: 36). Здесь *пресветлый* и *прекрасный* выступают как синонимы: свет, красота и чистота близки друг другу (о синкретичности древнерусского концепта чистоты см. [Яковлева 2000: 19]). В стихе о прекрасном рае — Божиим доме говорится: «Красота твоя, раю, пресветла, / Чистота твоя, раю, всепречиста» (Стихи...: 274). Слово *пустыня* — *прекрасная мати пустыня* — в форме обращения всегда выступает с эпитетом *прекрасная*: «О прекрасная пустыня! / Сам Господь пустыню похваляет» (ЭМА). Следующий текст вбирает в себя почти все «прекрасные» предметы: «Монастырь

верхней издавна стоит, / Издавна стоит во долинушке, / Во прекрасной во пустынюшке, / Там прекрасен сад, высоки древа, / На древах сидят райски пташечки, / Они поют гласы архангельские, / Они поют песни прехвальные» (ЭМА).

В поздних духовных стихах, где сильно влияние литературного языка, сфера эпитета *прекрасный* расширяется: появляется *прекрасный лик* праведника, *прекрасное нежное тело* красавицы-христианки, отданной на растерзание диким зверям, *прекрасный жребий* проповедника христианского учения. Остается тенденция обозначать прекрасным то, что имеет внутреннюю высокую духовность.

Замечу, что слово *красота* в духовных стихах может обозначать и привлекательное внешне (на *красоту* Иосифа засмотрелась Пентефриева жена), и совершенное добро («красота рая взясь от меня», — скорбит Адам).

Интересно, что глагол *украшать* в духовных стихах старообрядцев употребляется только при описании жизни духовной. *Украшают* жизнь православными иконами и православным пением. В стихе о разорении керженских скитов рассказывается: «У нас были моленны, / Подобны они были раю, / Соружены святыми иконами, / Украшены духовным пением» (Стихи...: 268).

Прекрасное ангелоподобное пение — древнерусский знаменный унисонный распев — строг и аскетичен по сравнению с поздним церковным многоголосным партесным пением (многоголосие, особенно с верхним подголосом в протяжных песнях, иногда рассматривается старообрядцами как прелесть). Сохраненный именно в старообрядческой среде как высокая ценность, подкрепленный певческой грамотой — крюковой нотацией, древнерусский распев воспринимался с этической точки зрения, о чем красноречиво говорит, например, встреченная мной запись на странице певческой книги против одного из «знамен» (певческих знаков): «А здесь потяни, а не то погрешно» (о старообрядческом пении см. [Жазанцева, Коныхина 1999]).

Итак, в описании красоты в духовных стихах старообрядцев возобладало второе направление русского средневековья в понимании и оценке красоты — аскетическое направление, отрицающее красоту внешнюю. И если учесть, что старообрядчество многочисленно, опирается на средневековые каноны и глубоко народно по своей сути, можно утверждать, что аскетическое понимание прекрасного отнюдь не чуждо русскому человеку.

Обратимся теперь к одной из разновидностей русского народного протестантизма — молоканству. С одной стороны, в этом уче-

нии отрицаются все внешние атрибуты церковной жизни, поэтому молоканские ритуалы визуально очень скупы и скромны по сравнению с православием; с другой стороны, в протестантизме отрицается монашество как институт, и безбрачие ни в коей степени не приветствуется; поэтому аскетизма как такового в молоканстве нет, хотя существуют некоторые ветхозаветные запреты, как-то запрет на употребление свинины или весьма тяжкий для русского человека запрет на алкоголь.

Для понимания молоканами прекрасного необходимо обратиться к их догматике. В «Вероисповедании духовных христиан, обыкновенно называемых молоканами», вышедшем в Женеве во второй половине XIX в., в семантическое пространство описания идеи Бога входит красота: Бог есть не только Дух, Истина, Свобода, Свет, Любовь, Добро, но и Красота — «ибо великое благо созерцать Его в Духе и истине и нет наслаждения большего сего... Вся красота, лепота и сияние мира есть только отблеск Его единого, лепотного и сияющего во славе своей» [Вероисповедание 1865: 20]. Человек — образ и подобие Божие, обладает по природе божественным разумом и должен жить «по Духу и по разуму», сотворяя в мире все хорошее в соответствии с божественными образцами и в меру своих «слабых сил». Бог есть Добро, и человек должен творить добро, Бог есть Любовь, и человек должен неукоснительно выполнять две важнейшие заповеди — любить Бога и любить ближнего своего. Бог есть свет — и нужно, чтобы в душе человеческой был свет и радость. Бог есть Красота — и человек должен создавать красоту.

Красота бытовая у молокан — это чистота и порядок. Женщина не должна употреблять косметику и пользоваться украшениями, кроме вышивки и кружев, которые создала сама. Внешняя привлекательность девушки при выборе невесты не имела большого значения: гораздо важнее (как и у старообрядцев — и в тех же терминах) была и есть *порода*, или *природа*.

В духовном фольклоре молокан — духовных песнях молокан-прыгунов, насчитывающих много сотен текстов, преимущественно поздних куплетных произведений «наивной литературы» (СП) и отчасти сближающихся по функции со старообрядческими духовными стихами, красота и прекрасное/красное связано с божественным источником: «Красота вселенная — вся творилась Им»; и поэтому в стихах прославляется именно красота всего созданного Богом. *Красно* в раю, где соединились «Небесная высота, / Прекрасная красота» (СП: 59); прекрасен Сион: «На прекрасных на равнинах, / Радость всей земли Сион. / Красотой славной нетленной, / Он увенчан навсегда» (СП: 313). Прекрасен

Иерусалим, стоящий на Сионе: «Он построен хорошо. / На высокой высоте, / На прекрасной красоте. / На Сионской на горе, / На святой его стезе» (СП: 144). Именно с Сиона видно, как прекрасен мир: «Взойдем на Сионскую гору, / Все братья и сестры со мной; / Посмотрим на красоты Отца своего; / Как дивно устроен наш мир. Как солнце сияет на небе, / И звезды трепещут пред ним» (СП: 334); ср. с духовным стихом: «Ты войди, человече, на Сион-гору, / Посмотри, человече, ты вниз под гору: / Еще чем-то земля изукрашена? Еще чем-то земля изнаполнена? / Изукрашена земля красным солнышком, / Изнаполнена земля божьей милостью» (ЭМА).

Молокане, отвергающие визуальную красоту православного ритуала, творят сакральную красоту не в видимом, а в слышимом — в Слове. «Умозрение в красках» — иконопись — перешло у молокан в умозрение в звуках. Само чтение Библии, построение беседы, выбор цитаты включает в себя эстетический момент: «Я Библию от крышки до крышки много раз читал. Если тебе дали струну бум-бум-бум, то ищи бум-бум-бум, если дали урок динь-динь-динь, то ищи динь-динь-динь. Такой устанав. Когда приходят, помолилися, говорю: „У нас тема урока какого? Ну-ка, читай“. Вот он (ученик) станет читать... говърю — не подойдет, потому звука там нету... Вся священная Писания по звуку изложена, и каждый звук ведет тебя в свое место. Слово Божье — звуковое. Если будешь молчком читать, ты никогда не поймешь. Я им говорю — когда вы читаете дома, вы читайте, чтоб ваши уши слышали. Тогда вы будете звук понимать. У меня есть выписки, как делать выражение слов. Я стараюсь, я неграмотный человек но я стараюсь, я понимаю по звуку». Эти слова, посвященные культуре чтения Библии, принадлежат одному из лучших молоканских «беседников» (= проповедников)¹.

Иногда вместо слова *звук* молокане употребляют слово *тон*. «По Духу и по разуму», т. е. ведомые Святым духом и активно использующие свой, человеческий разум, «по тону и по смыслу», т. е. выдерживая соответствующие теме стилистические каноны и по определенным правилам регулируя эмоциональное напряжение, они строят свое богослужение. По тону и по смыслу подбирают цитаты из Библии в своих беседах. Во время богослужения — а это время может быть достаточно длительным — 3–4 часа — выстраивается дискурс, заверченный, семантически связанный, как пра-

¹ Высказывания молоканских беседников и певцов взяты из материалов полевых исследований, проводимых автором статьи; частично из совместных полевых исследований автора статьи и музыковеда проф. М. Мазо (США).

вило, с выраженными формальными показателями связи при переходе от одного участника к другому. Единая тема собрания была названа одним из искусных молоканских ораторов «золотой нитью», которую дает Бог и которую участники собрания один за другим «вплетают в собственные пряди». «Внутренние уши должны быть всегда готовые, чтобы золотую нить понять, а тогда к этой золотой нити присоединяя подобное, и тогда служение выходит и подымается дух: вера укрепляется, мысли соединяются с Божеством, и тогда идет высший, скажем, уровень служения».

Идея прядения перекликается с древнерусской книжной идеей «плетения словес». В этом молокане достигли больших успехов. Беседники активно используют иносказание как духовное толкование библейских событий, а также самые разные сравнения и метафоры. Обычно метафора, введенная первым беседником, развивается остальными в течение всего богослужения. Так, во время богослужения, посвященного празднику урожая, многие беседники развивали метафору духовного урожая. Однако сам жанр беседы ставит некоторые рамки развитию аналогии: сопоставление молоканских старцев с комбайнерами, убирающими обильный урожай, показалось некоторым беседникам недопустимым опущением в «плотский» мир, и здесь сказались имплицитно присутствующие эстетические правила.

Словесная красота важна не сама по себе, она имеет цель — контакт с Богом. К концу собрания нужно «сплести прочный, неразрывный канат», соединяющий человека с Богом. Тогда он откликнется. Для молокан-прыгунов этот отклик проявляется в действии в людях Святого Духа, в прыгании и пророчествах. И хотя зерном богослужения служит моление, в подготовке к нему, в «разрыхлении души» к слышанию Слова Божьего, в создании ответной человеческой красоты, в прядении «каната» важнейшим эстетическим элементом является пение. Пение священно. Оно связано с вечностью: «Пение нельзя прерывать, ибо оно — вечность». Молокане любят повторять слова Библии: «Бог сказал пророку: пойдя позови певцов, и я буду говорить с тобою». Здесь обнаруживается не только символическая, но и магическая функция пения. Сами молокане говорят, что молоканин — это христианин, поющий псалмы.

Среди даров Святого Духа молокане выделяют дар пения (кстати, в Библии не упоминаемый). Голос человеческий — инструмент божественный, поэтому другие музыкальные *рукотворенные* инструменты молоканам не нужны. «Бог, когда сотворил человека, он дал ему такой голос, чтобы он своим голосом вырабатывал псалмопение, потому что это уже было открыто [т.е. основы

псалмопения даны Богом. — С. Н.]. Поэтому, когда мы собираемся, мы своими голосами приправляем, чтобы каждый голос имел свой тон, и когда создавалось вместе, как эта золотая нитка, то в этой нитке получается несколько голосов, и когда издаля слушаешь — вот тебе и музыка, вот тебе и красота. И не нужен инструмент. Инструмент не требуется тогда, потому что мы сами инструмент Божий становимся. И вместе с тем прославление идет», — говорит один из молоканских певцов.

Молоканское пение сложно по распределению слов в музыкальной строке — «зводе». Настоящий мастер может предложить свой способ «разложить» слова. Искусство распределить слова в напеве — необходимое условие создания красоты в пении: «Одну слову полностью говорю, а одну только начинаю — повернул оборотами, эту слову доканчиваю, вторую напоминаю, и обратно обороты, и она у меня так идет красиво — переборами, переборами. Здесь напоминаю, там доканчиваю, — и она играет. А здесь я эту слову врублю — некрасиво».

Обучение пению — сложная наука и искусство, и молокане имеют разработанную музыкальную терминологию. Ее можно распределить по трем уровням. На самом верхнем уровне находятся термины, обозначающие божественные дары, полученные человеком: Слово, пение, голос. Второй уровень составляют названия форм, в которых эти дары предстают. Это слова *псалом*, *песнь*, *певец*. Третий уровень — технологический. Это совокупность обозначений тех средств, при помощи которых получается правильное и красивое пение. Таких терминов много, и они в свою очередь разделяются на несколько тематических групп. В первую группу входят слова, называющие элементы псалма: *звод* — музыкальная строфа; *колено* — мелодический оборот с обязательным перепадом высоты; *кавычки*, в том числе *подъемные кавычки* — как бы мини-колено; *перевод* — оборот, возвращающий к началу звода; *посадка* — существенное понижение высоты тона для облегчения последующего развития напева. Сюда же относятся виды музыкальных украшений, не входящие в обязательную структуру: *цветочки*, *вилюшки*, *завитушки* — своего рода факультативы (интересно, что музыкальный термин *вилюшки* возник, по-видимому, у закавказских молокан, называющих вилюшками многочисленные повороты на горных дорогах). Во вторую группу входят термины, называющие партии в певческом хоре или ансамбле. Их обычно три или четыре: *ведущий*, *средний*, *бас* и *подголос*. В третий слой входят термины, называющие атрибуты/признаки голоса и его действия, а также характеристики самого певческого процесса. Голос должен

быть *легким*, или *свободным*, т. е. «легко поворачиваться» — легко менять высоту, скользить вниз и вверх: «Если голос легкий и свободный — сколько можно разных завитушек сделать». Голос и пение должны быть *чистыми*. *Чистый* голос — *беспримесный* (имеется в виду отсутствие неприятных на слух обертонов). *Чистое* пение — точное: «Что такое чистота? Должна петь от точки до точки, в точку попасть и красиво повернуть — вот так тетка говорила». О пении одного известного молоканского певца говорят: «Чистая раздельная песнь. Каждый оборот, каждая посадочка — чистота». Голосом можно *украшать* и *рисовать*. «Учим не завитушки производить, а все точно передать [мелодику], а если голос позволяет, он сам в промежутках начинает украшать». «Голосом можно раскрасить и расквилить — сердце заплачет». *Украшать* или *подкрашивать* может любой певец, если его голос это позволяет, т. е. если голос *легкий* и *чистый*. *Рисовать* должен только один, ведущий: «Если два рисуют — ничего не получится». *Рисуют* наверху: «Если начнешь рисовать и разукрашивать там наверху, то ты знаешь, что ничего не отойдет — мы... придем к одному». «Именно это красота в системе наверху — самому приятно слушать».

Все эти технологические элементы еще не делают пение прекрасным. Прекрасным правильное красивое пение делает вера: «Псалмы — не песня. Перед этим пением надо благоговеть. Нужно петь душой — тогда пение получится». Голос должен быть *светлым*. «Это значит, что должна быть в нем внутренняя радость, дух». Если псалом не дается, певец постится: «Нужно первым делом: не открывается псалом — денька два попустишься, и он откроется». «Если человек не возрожденный, не верующий в Бога, он может не научиться псалмам».

Можно сказать, что пение псалма может быть красивым, правильным, но прекрасным его сделает только внутренняя чистота и вера. Многоголосное, с подголосом, со множеством красивых *вилюшек* молоканское пение менее аскетично по сравнению со старообрядческим, но все внешне красивое приветствуется, если оно выражает внутреннюю, духовную, причастную к Богу красоту.

Л И Т Е Р А Т У Р А

Бычков 1999 — Бычков В. В. Древняя Русь. М., 1999.

Вендина 2002 — Вендина Т. И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002.

Вероисповедание 1865 — Вероисповедание духовных христиан, обычно называемых молоканами. Женева, 1865.

- Казанцева, Конякина 1999 — *Казанцева М.Г., Конякина Е.В.* Музыкальная культура старообрядчества: Учебное пособие. Екатеринбург, 1999.
- ПЛДР 1978 — Памятники литературы древней Руси. М., 1978. Т. 1.
- Яковлева 2000 — *Яковлева Е.* О концепте чистоты в современном русском языковом сознании и в исторической перспективе // Логический анализ языка: Языки этики. М., 2000.

ИСТОЧНИКИ

- Варенцов — Сборник русских духовных стихов / Сост. В. Варенцов. СПб., 1860.
- Ляцкий — *Ляцкий Е.* Стихи духовные. СПб., 1912.
- РС — *Балашов Д.М., Марченко Ю.И., Калмыкова Н.И.* Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтюге (Тарногский р-н Вологодской области). М., 1985.
- СП — Сионский песенник столетнего периода христианской религии Молокан духовных прыгунов в Америке / П. И. Самарин (изд.). Лос-Анджелес, 1964.
- Стихи... — Стихи духовные / Сост., вступ. ст., подгот. текста и комм. Ф. М. Селиванова. М., 1991.
- ФЛ 1996 — Фольклорная лексикография. Курск, 1996. Вып. 8.
- Чистов — Причитания / Ред. К. В. Чистов. М.; Л., 1960.
- ЭМА — Экспедиционные материалы автора статьи.
- Якушкин — Собрание народных песен П. В. Киреевского / Записи П. И. Якушкина. Л., 1986. Т. 1.

Н. К. РЯБЦЕВА

КРАСОТА И СВЕТ В МЕНТАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Исходно эстетическая оценка связана, прежде всего, со зрительным восприятием внешнего вида и формы объекта или движения, а ее главным выразителем выступает определение *красивый*: *красивое лицо, красивый профиль/танец, «Красиво плышет группа в полосатых купальниках»* (из фильма). Так что *красивый* — это такой, на который приятно *смотреть*, то, чем можно *любоваться*, то, что *радует глаз*: «*Любоваться* обозначает бескорыстное рассматривание красивого объекта, каждый аспект которого доставляет субъекту исключительное эстетическое удовольствие» [Апресян и др. 2000, 185], ср.: «Нет ничего *прекраснее, чем любоваться* желтыми листьями на земле» (ЛГ). Поэтому наличие эстетической оценки в ментальной сфере, по определению, ненаблюдаемой, кажется парадоксом. Тем не менее она явно существует: *красивое решение (задачи), стройная теория*, ср.: «Легкий стан, движений стройность» (А. Пушкин), *изящная vs. безобразная мысль, изящный юмор/шутка, тонкое возражение, величавая/величественная/возвышенная/светлая/чистая/пленительная дума* [Горбачевич, Хабло 1979].

Эстетика ментального пространства

Эстетическая оценка в ментальном пространстве не случайна, а закономерна и присутствует в нем с необходимостью. Это предопределяется и объясняется целым рядом факторов. Главный из них — это то, что зрение, зрительное восприятие играет в жизни человека и во всем, что он делает, настолько важную роль, что человеческий интеллект, здравый смысл, менталитет и потому естественный язык оказываются «ориентированными на наглядность», предельно «зрительно обусловленными». Этому имеется огромное количество подтверждений, особенно — содержащихся в самом языке, подробнее см. [Рябцева 2000]. Так, в частности, ментальная сфера концептуализируется и описывается в языке преимущественно по образу и подобию зрительного восприятия: имеет своего «ментального наблюдателя» (ср. выражение *мысленный взор* и *Мне пришла интересная мысль*), опирается на

«ментальное зрение» и «ментальное изображение» — образ, память и воображение, и обладает способностью наблюдать «мысленно» то, что не поддается прямому зрительному восприятию или что вообще не может быть зрительно воспринято, ср. *озарение, прозрение, просветление, осенить, insight — свет надежды, вуалировать свои намерения, самоочевидная истина* и мн. др.

Соответственно, наиболее распространенными в ментальной сфере эстетически маркированными эпитетами выступают понятия, имеющие перцептивное происхождение и особенно — связанные с идеей света: *светлый, яркий, ясный, блестящий* и др., ведь свет — это обязательное и непремненное условие всякой деятельности, телеологической сущности человека, который должен видеть цель, ср. *лучезарное/небесное/ослепительное/яркое вдохновение, светлая/чистая/ясная вера, яркий довод/доказательство/мысль; Все в жертву памяти твоей... // И славы блеск, и мрак изгнанья, // И светлых мыслей красота...* (А. Пушкин). При этом эстетическая оценка в ментальной сфере — это не копирование оценки физического мира, она имеет свои собственные, присущие ей особенности: осмысляет и аксиологизирует идею света и зрительного восприятия; синтезирует эмоциональное и рациональное восприятие объекта; обладает метаязыковой силой, отражает синкретизм формы и содержания ментальных объектов, а также выявляет их особое свойство — фасциативность.

1. С одной стороны, показательно, что все порождающие ментальное пространство сущности и явления способны получать эстетически значимую оценку: способности, умения, процессы, действия, состояния, объекты, инструменты и рожденные с их помощью «произведения» — «ментальные артефакты»: *ум, разум, мышление, память, фантазия, воображение, вдохновение, знание, мнение, мысль, идея, аргумент, довод, вывод, мечта, намерение* и мн. др. С другой стороны, соответствующие эпитеты ментальной сферы в физическом мире далеко не всегда обозначают эстетическое восприятие объекта, ср. *чистый лист бумаги — чистая мечта/вера/смысл; светлая/голубая/розовая ткань — светлая/голубая/розовая мечта, светлая вера/память/впечатление/фантазия; яркий свет — яркое вдохновение/воображение/воспоминание/доказательство/довод; ясное небо — ясная вера смысл/довод/вопрос/ум* и мн. др. В том числе и эпитет *блестящий* — выражающий самую высокую в ментальной сфере эстетически значимую оценку: *блестящая поверхность — блестящая идея/мысль/острота/логика/интуиция/догадка/фантазия/память; Женщина нажала кнопку в столике, и на его стеклянную*

поверхность выскочила блестящая коробочка и запаянная ампула. — Редактор был человеком начитанным и очень умело указывал в своей речи на древних историков, например, на знаменитого Филона Александрийского, на блестяще образованного Иосифа Флавия, никогда ни словом не упоминавших о существовании Иисуса (М. Булгаков). Это показывает, что именно в ментальной сфере оценена по достоинству особая эпистемическая и аксиологическая сила света и потому зрительного восприятия — его значение как обязательного источника знания и условия мышления, — которое без наблюдения оказывается всего лишь «умозрительным», непродуктивным и неспособным, в частности, к эстетическому восприятию.

2. Эстетически маркированные эпитеты ментальной сферы выражают интеллектуальное удовольствие — эмоциональное и рациональное одновременно — от восприятия ментального объекта и неразрывно связаны — мотивированы его «внутренней красотой»: *стройностью, гармоничностью, непротиворечивостью, простотой, изяществом, оригинальностью, остроумием* и др. Это показывает, что форма воплощения и содержание ментального объекта неразрывно связаны. Этим ментальные объекты отличаются от речевых явлений, в которых форма далеко не всегда соответствует содержанию: *красивые слова/фразы, ради красного словца, красоты, риторика, краснойбай, приукрасить, красиво говорить*, ср.: «Почему, произнося так много красивых фраз о защите материнства и детства, на практике мы применяем к попавшим в беду детям и женщинам формулу „спасение утопающих — дело рук самих утопающих“?» (ЛГ).

3. Особая роль эстетической оценки в ментальной сфере проявляется в ее «метаязыковой» силе — в способности различать этически маркированные явления и явления, оцениваемые отрицательно: выделять отрицательные ментальные и этические явления. Как известно, в социальном контексте эстетические и этические характеристики объекта или явления находятся в отношении взаимного исключения [Чубарян 1994: 8]. Это проявляется, в частности, в том, что отрицательная эстетическая оценка ментального объекта или поведения становится этической, а их положительная этическая оценка — эстетической, интеллектуальной: *тонкая vs. грубая шутка, изысканный vs. неуклюжий комплимент*, ср. *вести себя некрасиво* (внешне проявить себя не с лучшей стороны) vs. *красивый поступок*. Кроме того, «отрицательным» ментальным явлениям не свойственно получать положительную эстетическую оценку, ср. *оскорбление, слухи, умысел*

(обычно злой); ²*изящная* — *нелепая ошибка, ссора* — *безобразная, жалкая, пустая*. Так, *спор* — *внешне непривлекателен, ср. пустой, свирепый, яростный спор*.

Исключение, правда, составляют такие заведомо этически маркированные явления, как ложь, обман и т. п., ср. ложь — *нарядная, прелестная, приукрашенная, тонкая, утонченная vs. неуклюжая, обман* — *искусный, искусный довод* — *искусная хитрость*. Это, возможно, объясняется существованием таких понятий, как «ложь во спасение», «белая ложь» и др., а также представлением о том, что ложь и обман могут использоваться в целях самозащиты, самообороны, самосохранения, ср. тайно, втихомолку — *используются «для описания ситуации, когда человек скрывает от других свою деятельность; причина обычно состоит в том, что он не хочет, чтобы ему помешали»*; уловка, хитрость, ухищрение, маневр, увертка — *‘отвлекающий прием, с помощью которого субъект пытается преодолеть препятствие на пути к цели’* [Апресян и др. 2000]. Кроме того, негласные законы общества требуют уважения личности другого и потому сдерживания и сокрытия (отрицательных) эмоций и чувств, способных обидеть, шокировать и т. п. партнера по коммуникации, и демонстрации положительного к нему отношения. В результате допускается определенный «лжеминимум», подразумевающий, что в соответствующих ситуациях прямодушие и откровенность не приветствуются. Так, комплимент, учтивость, вежливость, любезность, тактичность и т. п. — содержат в своей основе запрет на безусловную искренность и откровенность [Панченко 1996: 235].

Интересно, что сюда же — к особо маркированным ментальным явлениям — оказывается отнесенным и *размышление*, которое, согласно словарю эпитетов, почти не имеет положительных и тем более эстетически значимых оценок, как будто размышление, как и ошибка, — отрицательное явление, ср. *бесплодное, беспокойное, бесполезное, гнетущее, горькое, грустное, долгое, долголетнее, мрачное, мучительное, напрасное, невеселое, одинокое, печальное, скорбное, суетное, тщетное, тягостное, тяжелое, тяжкое, унылое размышление* (чаще употр. во мн. ч.). Это показывает, что в языке отражено отношение к размышлению как к серьезной и тяжелой работе и что отсутствие эстетической оценки в ментальной сфере оказывается значимым.

4. Наиболее яркой чертой эстетически маркированной оценки в ментальной сфере оказывается ее синкретизм — неразрывная синтетическая связь одновременной оценки формы (проявления) и содержания ментального объекта. Эстетическое восприятие фи-

зического объекта эмоционально детерминировано: *красивый* — это 'вызывающий положительные эмоции'. Если эстетически ценные объекты в физическом мире воспринимаются как красивые преимущественно эмоционально, то восприятие ментальных объектов обязательно сопровождается их рациональным восприятием — *пониманием*: проникновением в его недоступное зрительному восприятию *содержание*, ср. *оригинальное решение/мнение/мышление, остроумный вопрос/ответ/замечание*. При этом главным носителем рационального содержания ментального объекта становится заложенная в него *мысль, идея*, ср. *яркая vs. глубокая мысль/идея*. Причем мысль может быть выражена в высказывании/тексте не только прямо, явно, подробно, развернуто, но и свернуто, неявно, косвенно, в виде намека или подтекста, ср.: «Вот блестящая реплика из беседы с надменным де Гишем о „Дон Кихоте“. Де Гиш: Сражаться с мельницей — опасная игра! Сирано: *Но мне не мельницы грозят, а флюгера!*» (ЛГ). Чем плотнее и насыщеннее текст, в том числе и подтекстом, тем он содержательнее. Когда насыщенное подтекстом содержание облечено в законченную, стилистически отточенную форму, оно получает эстетическую оценку. Но главное то, что нельзя оценить выраженную в высказывании мысль, не поняв содержащегося в нем подтекста.

5. В результате эстетика ментального мира принципиально отличается от восприятия всех других миров присущим только ему свойством — *фасцинативностью*: способностью вызывать интеллектуальное удовольствие — эмоциональное и рациональное одновременно — от союза формы и содержания ментальных сущностей, ср. *fascinating* — 'extremely interesting': *a fascinating book/tale/idea: I found his tale of a wild and lawless life fascinating* (Longman). Фасцинативность — то, что делает ментальный объект «привлекательным»: порождает желание или потребность его еще раз «познать», «воспринять», открыть — лучше понять; то, что при повторном восприятии не теряет своей привлекательности. Это, в свою очередь, определяет непреходящую роль «ментальных объектов» в культурной жизни общества: их интеллектуальную, социальную и духовную значимость. В фасцинативности ментальных объектов есть свой секрет: неразрывная связь формы и содержания сообщения между собой и с создавшим их субъектом. Наиболее *ярким* «дискретным» носителем этого свойства выступает воплощающая законченную мысль сентенция: афористическое, парадоксальное, остроумное, оригинальное, иносказательное, пословичное, юмористическое и т. п. замечание, высказывание, а «недискретным» — поэзия.

Виды словесного творчества

В целом особо выделенной областью воплощения ментальных объектов, имеющих эстетическое измерение и потому обладающих свойством фасцинативности, выступает словесное творчество — от устного народного до художественного. Особо выделенными, прототипическими способами/формами его воплощения выступают: **фольклор** (пословицы, поговорки, сказки, былины, прибаутки, частушки, предания и мн. др., ср. название дипломной работы А. Блока «*Поэзия народных заговоров и заклинаний*»); **юмор** (игровое, развлекательное, смеховое — каламбур, анекдот, острота, шутка); **философия** (афоризмы, парадоксы, сентенции, максимы, иносказания); **поэзия** (и художественное творчество). Это наиболее культурно значимые и яркие, эстетически маркированные способы воплощения мысли и одновременно особые режимы языкового функционирования — языкового творчества, «лично ориентированные виды дискурса, самореализация субъекта речи» [Карасик 1999: 5–7].

Особо выделяются такие культурные явления (выходящие за рамки данной статьи), как **религия** (религиозные/сакральные тексты: писания, молитвы и т. п.) и **наука**. При этом в науке как одной из ведущих составляющих культуры и цивилизации, способа рационального освоения мира, особо эстетически выделенная область — логика и математика, а особо выделенная форма — *формула*, состоящая из *символов*: математическая, логическая, алгоритмическая, химическая. В «правильной», хорошей, «красивой» формуле, решении — только то, что «необходимо и достаточно». *Красивое решение* в математике — самое простое, достигающее результата наименьшим количеством шагов. «Все гениальное просто» — пришло именно из точных наук, ср. *громоздкие аргументы/доказательство, неуклюжие доводы*.

Между исходными видами словесного творчества нет жесткой границы, они способны взаимодействовать, взаимопроникать и переходить одно в другое, ср. остроумные/шутливые сентенции, шуточные стихи, стихотворные шутки, «философские» (абстрактные) анекдоты и т. п. Все они связаны не только с языковым творчеством, но еще и с познанием мира и оригинальностью мышления — осмыслением происходящего.

Эстетически значимые формы выражения мысли противостоят идеологии, политике, пропаганде и рекламе, главными характеристиками которых выступают этически маркированные — собственные — корыстные интересы, «умысел». Применение риторических приемов и всех других стилистических средств здесь —

это манипулирование сознанием адресата с целью оказания психологического *воздействия* на него и на его убеждения, склонение его на свою сторону, превращение его в объект активной фатической коммуникации, «спекуляция ценностями», психологическая интервенция, воздействие на подсознание человека, которое характеризуется деструктивностью, завуалированной апелляцией к конъюнктурным ценностям, и мн. др. Многие характеристики политического и рекламного воздействия совпадают; ср. [Пирогова 2002; Wilson 1990].

Так что красота в ментальной сфере, в отличие от других видов пространства, содержательна и бескорыстна, и как и во всех других видах творчества, здесь главное — *субъект* и его индивидуальность: тот *смысл*, который он вкладывает в свою *мысль*. Смысл составляет для человека ни с чем не сравнимую *ценность*, поскольку связан с *целью*, олицетворяет ее, ср. *смысл жизни, здравый смысл, иметь смысл* — ‘быть целесообразным’. Мысль и смысл неотделимы: в *мысли* главное — *смысл*: «Смысл, выраженный — „закодированный“ — в эстетически значимой форме, становится культурной ценностью» [Кобозева 2000: 307–353].

Творческое начало и творческое отношение к языку проявляется в ментальной сфере в особой, оригинальной — *новой* языковой форме воплощения мысли — в стиле выражения нового, главного, неявного *смысла* — в его «кодировании». Ср. у В. Хлебникова: «Слова особенно сильны, когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл» [Перцова 1996: 329]. Наличие скрытого смысла и его *новизна*, особая, эстетически значимая (художественная) форма его воплощения и особая связь с субъектом мысли, его ментальным миром — главные и обязательные черты произведений словесного творчества. Присутствие неявно выраженного смысла, имплицитной информации, делает высказывание особо ценным — содержательным и насыщенным, а новизна — креативно заряженным и привлекательным. Психологически имплицитная информация повышает притягательную силу сообщения и придает ему эстетическое измерение: субъективно более интересным для адресата представляется извлечение скрытой информации и тем самым участие в создании сообщения. При этом действенность имплицитной информации основана на нетривиальности ее извлечения — на интерпретации сообщения. Интерпретация — это творчество, она «глубоко познавательна» [Бахтин 1986: 382].

В способности высказывания передавать прямой и переносный смысл, явно и неявно выраженное содержание, эксплицит-

ную и имплицитную информацию, текст и подтекст проявляется *семантический синкретизм* в кодировании смысла сообщения, ср. присутствующий неявный — и главный смысл в анекдоте: *Психиатр: Мучаетесь ли вы кошмарными снами? — Нет, я ими наслаждаюсь*. Семантический синкретизм речи — способность передавать прямой и дополнительный смысл, их неразрывность — обеспечивается особым свойством языка — *асимметрией языкового знака*.

Асимметричный дуализм языкового знака и смысл сообщения

Содержание и форма языкового знака пребывают в состоянии подвижного равновесия и характеризуются, как показал С. О. Карцевский, стремлением к *нарушению* такого равновесия: потребности общения заставляют нас искать новые способы для обозначения прежнего содержания, и те же потребности толкают говорящих к переосмыслению формы, ее наполнению новым содержанием [Карцевский 1965: 85]. При этом значения слов и грамматических форм *транспонируются* — преобразуются и усложняются так, что обозначающее знака стремится обладать иными функциями, нежели его собственные, а обозначаемое стремится к тому, чтобы выразить себя иными, косвенными средствами, нежели его собственный знак. Асимметрия — это преобразование семантики слова или грамматической формы, которая способна при этом усложняться контекстуальной многозначностью, так что форма, приобретая новую, необычную для нее переносную функцию, не теряет и исходной, но создает при этом еще и дополнительную нагруженность текста, порождает особый «семантический фон» — оценочный, модальный, эмоциональный [Ковтунова 1986: 166–171], многоярусную семантику [Синельникова 1993], зарождает особую напряженность между языковой формой и смысловым контекстом, отражает творческое начало в использовании языка — рождение новых смыслов, ср.: «Наиболее ценные проявления человеческой культуры характеризуются таким использованием языка, которое можно описать как применение одной последовательности знаков для передачи одновременно нескольких сообщений», т. е. при асимметричном использовании знаков [Иванов 1978: 165, 179].

Именно благодаря асимметрическому дуализму языкового знака форма одного высказывания способна синкретично выражать «два содержания-сообщения» — явное и неявное, вербали-

зованное прямо и косвенно, эксплицитно и имплицитно. В результате возникает неразрывность формы и содержания, их творческое взаимодействие. В наиболее яркой форме асимметрический дуализм языкового знака, неразрывность формы и содержания, проявляется в поэзии — наивысшей творческой форме использования языка для выражения мысли, главная отличительная черта которой — выразительность [Карцевский 1965: 87; Ковтунова 1986: 173]: «Язык как средство художественного выражения — материал, из которого автор творит свое произведение и который автор преодолевает и потому усвершенствует» [Бахтин 1986: 177; 1974: 278].

Поэзия и ее языковые особенности стали объектом большого числа лингвистических и литературоведческих исследований (М. М. Бахтин, Р. О. Якобсон, В. В. Виноградов, Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров, В. П. Григорьев и мн. др.). Важнейшим этапом здесь стало понятие поэтической функции языка. Оно было введено в лингвистический обиход Р. Якобсоном в работе 1960 г. «Лингвистика и поэтика» [Якобсон 1975]. Ее главный смысл — в том, что поэзия есть язык в его эстетической функции. Поэтичность — это общая переоценка речи и всех ее компонентов, особый язык [Там же: 228]. Поэзия как языковое творчество отличается изобразительностью, выразительностью, гармоничностью, «единством внутренней и внешней формы» [Винокур 1959], композиционным единством, «единством и теснотой стихотворного ряда» (Ю. Тынянов), высшей степенью организованности ритма, мелодической интонацией, «надконкретностью» описываемой ситуации, ее условностью и символичностью, «уплотненностью» и сгущением смысла, семантической конденсацией, смысловой емкостью, информативной насыщенностью, глубокой смысловой перспективой, создаваемой такими явлениями, как «неопределенная определенность», «непреходящая обобщенность» и т. д., неразрывной связью внешнего и внутреннего смысла, так что мысль предстает в максимально «сгущенном виде»: «в минимуме пространства — максимум вещества, энергии — поэтического содержания» [Ковтунова 1986: 48, 89, 158].

Важно, что, с одной стороны, все эти средства используются для выражения авторской мысли, а с другой стороны, создаваемая с их помощью эстетическая составляющая характерна в той или иной мере и для других видов словесного творчества, ср.: «В фольклоре можно найти наиболее четкие и стереотипные формы поэтики» [Якобсон 1975]. Так что можно сказать, что мысли и чувства, отражающие свой, новый взгляд на внутренний и внешний мир, и представленные в выразительной, «усовершенствованной» языковой форме, становятся неразрывными с воплощающей их язык-

ковой формой и образуют особую, внутреннюю форму высказывания. *Внутренняя форма* высказывания, как и внутренняя форма слова, показывает соотношенность исходного и производного смысла и их *невыразимость* другими, равнозначными по экспрессивности, выразительности и компактности средствами.

Внутренняя форма как носитель эстетического начала словесного творчества

Фасцинированность словесного творчества задается *внутренней формой* произведения, которая по определению, как и всякая форма, «наблюдаема»: в процессе *понимания* сообщения она становится «ментально зримой» и тем самым задает его эстетическое измерение: способность вызывать интеллектуальное удовольствие от его *восприятия*. Внутренняя форма произведений словесного творчества — это особый, оригинальный, «творческий» способ выражения нового — неявного смысла, особое соотношение законченной и сжатой формы и семантически насыщенного скрытым смыслом содержания. Для того чтобы стать произведением словесного творчества, сообщение должно иметь такую внутреннюю форму, которая обладает рядом существенных свойств. Это целостность, бытийность, симметрия, гармония и креативность. Они, с одной стороны, тесно между собой связаны, а с другой стороны, присутствуют в разных жанрах в неодинаковой степени. В наиболее совершенной форме они присутствуют в поэзии.

1. Целостность — способность соединять явно выраженное содержание и неявно выраженный смысл в единое *неразрывное* целое: когда «части не существуют вне целого». При этом порождается цельность, «холичность», семантическая «непрерывность», континуальность и синтетичность сообщения и потому его оригинальность, уникальность и неповторимость. Неразрывность формы и содержания — *творческое* словесное «кодирование» двойного смысла — в том, что данное содержание невыразимо никакими другими способами. Заданный смысл может быть выражен только в данной форме: его невозможно «перевыразить», «перевести в другие слова», его *нельзя пересказать*: пересказ всегда будет хуже, и в заданной форме он плохо поддается переводу на иностранный язык, демонстрируя «великую магию цельности» (В. Корнилов). Именно поэтому пословицу, анекдот, шутку, афоризм не пересказывают, а «воспроизводят». Как отмечает Л. Н. Синельникова [1993: 49], в поэзии наличие не только невыраженного смысла, но и *невыразимого никакими другими средствами* — не имеющего аль-

тернативной формулировки — показывает, что «передать содержание лирического стихотворения можно только в предлагаемой поэтом форме и ни в какой другой». Именно поэтому «поэтическое высказывание значит гораздо больше, чем то, что передает языковой код. Для его понимания важно не только и не столько то, что сказано, но и то, как это сказано» [Кобозева 2000: 324].

2. Способность к обобщению — «генерализации». Она порождает бытийность, экзистенциальность, витальность, трансцендентность: переход из быта в бытие, с бытовой формы общения на бытийный уровень, из существования в сущность, ср. «на бытийном уровне говорят о неочевидных вещах» [Жарасик 1992: 273]. Так, обобщающий смысл пословиц подчеркивается в [Тарланов 1993; 1999]: «Пословица — это результат процесса сгущения мысли... Обобщающая функция является главной для пословицы». Обобщающий и символический смысл пословицы становится очевидным, если ее сравнить со сходным по структуре предложением, ср.: *Цыплят по осени считают vs. Газеты по утрам разносят*. Вместе с тем, благодаря тому, что пословица строится на образе конкретной жизненной ситуации и иносказании, она реализует заключенный в ней эстетический эффект, который, в свою очередь, становится очевидным, если сравнить пословицу с высказыванием, выражающим ее обобщающий смысл в явной форме: *Цыплят по осени считают vs. «Насколько хороши результаты деятельности, будет видно позже»*. Об обобщающем смысле анекдотов см. [Жолковский 1996].

«Экзистенциальность и трансцендентность в поэзии — это стремление раздвинуть пространственные и временные границы воспринимаемого и изображаемого мира; это состояние особого видения мира и себя в нем, это признак духовности и выход в бытийность. Лирическая мысль движется от внешнего к внутреннему, от материального и эмпирического к идеальному и духовному, это погружение в действительность и выход за ее рамки, создание благодаря этому другого, более объемного смысла и порождения новой, ценностной, обобщающей идеи, переводящей содержание повествования в смысл, индивидуальный опыт — в общее достояние. Она изменяет модальность содержания и придает ему вневременной смысл, порождая «новую реальность». В поэзии «устанавливаются глубинные связи между реальным миром и идеальными сущностями» [Синельникова 1993: 4–7, 55].

3. Обладание симметрией — особой организацией, структурой, строением, устройством — жанрово связанным и стилистически значимым («художественным») оформлением материала. Оно фор-

мируется соответствием словесной формы и мыслительного содержания и строится на противопоставлении — антитезе. Его создают параллелизм, оппозиция, контраст, повтор — наиболее яркие формы выражения мысли. Повтор — это стилистический прием, формирующий симметричность формы высказывания, задающий его «семантический ритм» и усиливающий его смысловой эффект, это своеобразный «перелом» в организации значений языковых единиц» [Там же: 14]. Повтор основан на принципе параллелизма на всех уровнях языка и заключается в «возврате» формы, создающей особую гармонию контрастов, организующей элементы в единое целое, ср. лат. *versi* 'стихи' от *versus* 'возвраты' [Якобсон 1987: 99]. Ср.: «Синтаксис пословицы теснейшим образом взаимодействует с ее композицией, а композиционно она всегда двучленна. Композиционные части располагаются параллельно и симметрично — так что при перестановке разрушается ее структура и семантическая упорядоченность. Ее исключительная насыщенность смыслом, изящество формы и содержания проявляется в том, что ни один из ее компонентов не может быть опущен, ср.: *И считанную овцу волк съедает vs. ?Считанную овцу волк съедает; И с умом воровать — беды не миновать vs. ?С умом воровать — беды не миновать*» [Тарланов 1993: 167–176]. При этом «Народная и книжная афористика имеют много общего: относятся к художественным произведениям малых жанров и реализуют жанровую устремленность к образцу, отличаются целостностью и предназначены для автономного функционирования, имеют внутренне содержательную перспективу противопоставления, столкновения компонентов. Антитеза как художественный прием — важнейший и универсальный из всех поэтических принципов и средств пословичного жанра» [Там же: 363, 414].

Вполне закономерно, что один из наиболее показательных жанров здесь — парадокс. Именно контраст задает его стилистическую выразительность и потому эмоциональную маркированность, ср.: *Кто не может пользоваться своими богатствами, тот беден* (П. Буаст). Парадокс можно представить как особый, остроумный, оригинальный, философский и художественный способ выражения *несогласия* с бытующими в сознании людей стереотипами, это возражение общепринятому знанию, показывающее ошибочность обыденных представлений, фальсифицирующее «объективные знания» и превращающее их в ложные представления. Смысл парадокса — изменить взгляд на мир, заставить думать *независимо и свободно*, а не слепо следовать стереотипам, не принимать на веру избитые истины, а иметь собственное мнение,

свой собственный — не обыденный, а философский взгляд на вещи, активно размышлять над устройством мира, а не пассивно принимать наперед заданное отношение к порядку вещей. Это переход от бытового диалога к бытийному монологу: выражение в художественной форме — краткой, эффектной и афористичной — личного, собственного мировоззрения, своего, отличного от других, философского взгляда на мир, проявление активного отношения к жизни, креативного, а не пассивного восприятия ее ценностей и, возможно, подача субъективного мнения как объективно значимого, ценностного, нового знания, попытка противопоставить свой взгляд на мир общепринятому, ср.: *Не согласен с математикой: считаю, что сумма нулей дает грозную цифру* (Ст. Лец).

4. Звуковая гармония и особые «звукосмысловые связи»: «Современная наука о фонологической (смыслоразличительной) роли звуков языка исходит из того, что звучание и значение в языке переплетены теснейшим образом. Это свойство особенно остро выявляется в языке поэтическом» [Иванов 2000: 686], ср.: «Звук должен казаться эхом смысла», ибо в поэзии мы сталкиваемся «с таинством мысли, воплощенным в звуковой материи» [Якобсон 1975: 223; 1985: 31]. Главное отличие поэзии от других видов словесного творчества — особая роль звуковой стороны языкового произведения, его связь с музыкальным звуком и потому с музыкой. Связь смысла и звука в поэзии настолько неразрывна, что всякое их разъединение чревато механистичностью. В этом — *непередаваемость, неперевоимость* поэзии: «Новейшие достижения языковедения и поэтики позволяют дать описание тех сторон художественного (в частности, поэтического) текста, которыми определяется *непередаваемость* частных его особенностей при принципиальной переводимости всего текста в целом. Непередаваемыми оказываются те стороны звуковой (в том числе и ритмической) организации текста, в которых сказывается строение языка подлинника, отличающегося в соответствующих своих звуковых чертах от языка перевода» [Иванов 2000: 685]. Тем не менее звуковая и смысловая гармония свойственна в той или иной мере всем видам словесного творчества; см., например, [Перцов 1996: 325].

5. И самое главное свойство всех произведений словесного творчества — их креативность, точнее, связь с субъектом. «*Субъектность*», индивидуальность словесного творчества — в его связи с познанием, мышлением, размышлением, новизной и способом воплощения мысли: в активном отношении субъекта к жизни и к миру — их познание и осмысление, в креативном —

творческом отношении к языку, в выборе способа выражения мысли — его изобразительности, наглядности (эмпиричности) образа. Активное, деятельное, конструктивное отношение к миру, к его познанию и образному осмыслению, к осмыслению себя в нем — проявляется в *новизне* мысли и воплощающего его образа, отражающего эвристические свойства человеческой психики. Здесь обязательно присутствует нетривиально мыслящий субъект-наблюдатель, мыслитель — видящий «больше и лучше, чем другие», обдумывающий и «опредмечивающий» увиденное. Все виды словесного творчества в высшей степени «субъектны»: отражают творческую индивидуальность говорящего, его нетривиальный стиль мышления, личностно маркированное восприятие, новизну мысли, ср.: «В юморе — как и в искусстве вообще, талант проявляется в нюансах, в мелочах, в неожиданном подходе к вроде бы традиционным предметам» [Ливергант 1990: 6]; «Шутки раскрывают и проявляют отношение человека к миру, сознанию и языку. Субъект высказывания здесь предстает не просто как носитель языка и член социума, но как индивидуум, мыслитель, языковая личность, способная творчески „вмешиваться“ в процессы жизни, мыслительной категоризации и ее языкового выражения, объективируя себя в отношении мира и социума для более глубокого постижения происходящих процессов и утверждения себя в них» [Чубарян 1994: 23]; «Ирония — категория эстетическая, это один из видов речевого жанра юмора, художественный прием. Ирония опирается на небуквальное употребление слова, имеет дело с оценочными словами и словами с признаками субъективности; подобно метафоре, она совмещает в себе небуквальность, образность и оценочность, ср. ироническое употребление таких характеристик, как *Аполлон, ангелочек, орел, рыцарь, монах*» [Ермакова 1997: 48–55]; «Ирония сопровождает мысль о мире, вступившем в стадию переоценки» [Синельникова 1993: 155]; это «самое редкостное и всеобъемлющее состояние ума», достигающееся «напряжением всех (и критических, и творческих) его способностей» [Кизима 1990: 43]; *Ирония — избранников занятье* (В. Ахмадулина).

Поэзия не только и не столько самовыражение в особой эстетически выделенной форме, сколько познание, переживание и размышление — особое, поэтическое, воплощенное в художественной форме и образе. Поэзия — это мышление в художественной эстетически значимой форме, ср. *поэтическое мышление, поэтическое познание мира*: «Поэтическая деятельность есть один из главных рычагов в усложнении человеческой мысли и в уве-

личении быстроты ее движения» [Потебня 1976: 519]. Поэзия — это «импрессионизм мысли», переход впечатления в размышление, растворение одного в другом, особый способ *миропостижения* (В. Соловьев). Поэзия «в гораздо большей степени является способом познания мира, чем средством самовыражения... это особый способ постижения мира, «взгляд вглубь»; она непосредственно связана с выражением мыслей, размышлением и рассуждением, ср. вопрос: *Дар напрасный, дар случайный, Жизнь, зачем ты мне дана?* (А. Пушкин)... Поэтическое познание мира отличается тем, что имеет сверхличностное, экзистенциальное значение, представляет собой взаимопроникновение внутреннего и внешнего мира, устранение границ между ними: внутренний мир расширяется и включает мир внешний; в этом — обязательное присутствие говорящего и надындивидуальная значимость поэтического смысла... Раскрытие сущности лирического *я* или сущности его отношения к другому лицу или явлению мира есть новое, которое составляет содержание лирического текста в целом, отражает индивидуальное видение мира» [Ковтунова 1986: 41, 84, 134–161].

Смысл поэзии — «в трансцендентном мировосприятии и мышлении, в поиске метафизических основ бытия» [Синельникова 1993: 8–33, 171]; это выход за рамки физической реальности, особое видение мира, единство наблюдения и творческого, конструктивного, континуального и стереоскопичного мышления, особое обращение с эмпирическим материалом: «отслоение от реальности», создание «неявленного мира», «пересоздание мира». Лирический текст — уникальный феномен человеческого духа, удовлетворение духовных потребностей личности, познание тайн бытия — «открытия в ощущениях», стремление перешагнуть границы внешнего наблюдаемого мира, прорыв к духовным ценностям бытия. Познавая мир и себя в нем, поэт как бы расширяет сам объем реальности, увеличивая число значимых для познания явлений в их связях друг с другом. Это состояние особого видения, полнота трансфизического созерцания и трансцендентного познания... Известно, что сознание зависит от мира. Когда же мир оказывается зависимым от сознания лирического субъекта — при его переосмыслении и переоценке, это можно соотносить с процессом совершенствования человеческого мышления [Там же: 41, 97]. Поэтическое познание и постижение мира противостоит и в то же время сближается с философским: первое глубоко эмоционально, связано с лирическим мироощущением, второе — в высшей степени рационально, связано с логическим мышлением. Ср.

также: «Пословицы, поговорки, сентенции, афоризмы относятся к универсальным высказываниям; они лаконичны, автосемантически, характеризуются ярко выраженными речевыми моделями, наличием контраста, генерализацией и потому выражением особого модального смысла и концентрируют бытийное, философское содержание» [Карасик 1992: 267–280].

Таким образом, притягательная сила эстетически значимых произведений словесного творчества заключается в их законченной, лаконичной и сжатой форме — их целостности, гармоничности, смысловой, «бытийной» глубине и главное — в присутствии творчески мыслящего субъекта — его ценностных установок, неординарности мышления и способности найти им достойное образное воплощение. Наличие эстетического аспекта в восприятии ментальных сущностей объясняет их культурное и социальное значение.

Присутствие субъекта во всех видах словесного творчества проявляется в особых, «субъектных» компонентах речи. Это модальность, оценка, дейксис, интонация/эмфаза и стиль, ср.: «Автор воплощается, в первую очередь, в модусе высказывания» [Там же: 144]. Их объединяет способность соотносить высказывание с субъектом мысли и речи, фокусировать высказывание и выражать личное мнение. Все они обязательно участвуют в порождении ментальных объектов, придают им осмысленность, определенность, выразительность и законченность. Это единая система коммуникативно значимых языковых средств, тесно друг с другом взаимосвязанных: дополняющих и предполагающих друг друга, взаимодействующих и взаимозаменяемых. Их смысл — выразить оценку, отношение, выделить и подчеркнуть главное в мысли субъекта. Поэтому одной из перспектив дальнейшего исследования в данной области может быть анализ взаимодействия «субъектных» компонентов в речи вообще и в словесном творчестве — в частности.

Эстетика как неотъемлемая часть культуры не только имеет универсальные черты и индивидуально значимые свойства и проявления (ср. вкус), но и неизбежно принимает культурно- и исторически специфические формы. Культурная специфика мысли воплощается в культурно-специфичных образах и формах художественного творчества, и тем самым проявляется ее субъектность. В качестве примера можно привести японское классическое трехстишие — хайку, максимы Ларошфуко и др. французских философов, английский юмор, афоризмы К. Прутова, одностишья В. Вишневского и мн. др.

Культурная и социальная значимость словесного творчества

Словесное творчество — неотъемлемая часть культуры. Оно наиболее тесно связано с *искусством*. Так, философия — это искусство выражения мысли, поэзия — искусство выражения мысли в художественной форме, юмор — искусство вызывать смех.

Культурная значимость фольклора, и в частности пословиц, в том, что «пословицы — это особое явление национальной словесно-художественной *культуры*. Они отличаются совершенством и отточенностью формы, *поэтизмом* и неотразимыми в своем *изяществе* фигурами ораторского *искусства*. Они являют собой вершинную форму в развитии народной словесной культуры. <...> Свойственные пословице глубина, изящество и сила обобщения переводят ее в шедевр народной словесной культуры, недоступный для книжных афоризмов любой принадлежности» [Тарланов 1999: 3–7, 172, 350, 197]. Концентрируя житейскую народную мудрость, практический и исторический опыт, они становятся носителями истины и потому входят в фонд культурных знаний носителей языка.

Афоризмы — это изречения, выражающие обобщенную законченную мысль в яркой, отточенной форме (Верецагин, Костомаров). Их социальная и культурная ценность всегда подчеркивалась мыслителями, причем в афористической форме: изречения и афоризмы известных людей, «светочей ума» — это «лучи ума и знания». В каждом из них «можно встретить больше содержания, чем в целом рассказе или повести» [Хоромин 1993: 3–8]. Особенность и ценность всех видов сентенций — установка не только на актуальную ситуацию, но и на возможность их «долговременного» использования — в качестве цитаты, эпиграфа, тезиса, аргумента и т. п.

Если поэзия, фольклор и афористика как важнейшие эстетически значимые формы воплощения мысли связаны в первую очередь с духовными, практическими и эпистемическими ценностями, то юмористические формы выражения мысли и отношения имеют непреходящую *социальную* значимость. Юмор — наиболее *демократичная* форма словесного творчества. Он более всего связан с *межличностными* отношениями и ценностями здравого смысла. Особая социально-культурная значимость юмористического/комического — в том, что оно расценивается обществом как положительное, *социально ценное* и потому необходимое явление, имеющее психологически значимую установку на *кон-*

такт и «релаксацию». Благодаря своей связи со смехом — особо ценным для человека феноменом — юмор выступает также как уникальное — интеллектуально значимое — средство *снятия напряженности* в общении, способное разрешать *противоречия* жизни/мышления/языка, это оптимистическая переоценка витальных ценностей, способ *преодоления* проблемной ситуации, возвышения над ней; имеющий эстетическую ценность — он раскрывает творческие потенции личности и «благодаря своему игровому характеру доставляет удовольствие» [Чубарян 1994: 24]; *Кажется, нет ничего на свете лучше и дороже смеха... Ведь смех — это все равно, что солнце* (А. Амфитеатров).

Необыкновенно ценна связь юмора и смеха со свободой: «Односторонне серьезны только догматические и авторитарные культуры. Насилие не знает смеха. Серьезность нагромождает безвыходные ситуации, смех подымается над ними, *освобождает* от них. Смех не связывает человека, он освобождает его... Смех объединяет. Все подлинно великое должно включать в себя смеховой элемент» [Бахтин 1986, 357–358]; ср.: *Юмор — украшение нации* (С. Довлатов); *Нет ничего серьезнее глубокого юмора* (Б. Шоу); «Хорошая шутка — продукт, имеющий такую же эстетическую ценность, как любое произведение искусства <...> Шутка позволяет „замаскировать“ сообщение и благодаря этому выразить те смыслы, которые находятся под запретом... Так, „маскировочная“ функция языковой шутки ярко проявляется в афористике, которая в настоящее время эволюционирует в сторону все более внешне шутливого характера» [Санников 1999: 15, 27, 28]; ср.: «Для правды есть отдушина: то, о чем запрещается говорить всерьез, можно сказать в шутку» (Б. Шоу). Шутки и анекдоты также обладают такими экзистенциальными и философскими свойствами, как «смысловая двойственность», «знаменательность», наличие метауровня и метаигры [Жолковский 1996].

Это своего рода *неожиданное* соединение *новизны, мысли, формы и игры*. Анекдот — сконцентрированная мудрость народа, для него важна новизна и оригинальность, способность выражать второй смысл — игра со смыслом, ср. [Шмелева, Шмелев 2000]. «Языковая игра — это и замечательный учитель словесности, и забавный собеседник, и великий утешитель — психотерапевт. Языковая игра, может быть, бессознательно, преследует не только сиюминутные интересы (заинтриговать, заставить слушать), но она призвана выполнять и другую цель — развивать мышление и язык. Полностью освоено мышлением то, что освоено языком. Мысль, для которой язык нашел краткое и четкое выражение,

становится достоянием народа и народного мышления, и это мышление может подниматься на следующую, высшую ступень» [Санников 1999: 27].

Так что фольклор, юмор, поэзия, философия — это эпистемически значимые формы познания, размышления и освоения мира, яркие носители проявления интеллекта, неотъемлемая часть духовной и социальной культуры. Выраженная в них мысль проливает свет не только на наблюдаемое, но и на ненаблюдаемое — делает его доступным для наблюдения — осознания, понимания, познания, размышления, поэтому она способна *освещать, сиять, блестеть, быть яркой, красочной, глубокой, богатой, всепроникающей*.

Таким образом, освященные неявным присутствием нетривиально мыслящего активного субъекта-наблюдателя и мыслителя, культурно значимые произведения словесного творчества приобретают свой собственный «внутренний свет». Наделенные им пословицы, шутки, остроты и анекдоты, афоризмы, парадоксы и максимы, священные писания и молитвы, романы, романсы и стихи своей неповторимостью, законченностью, цельностью и содержательностью и потому эстетической ценностью формируют *мировоззрение*, позволяют *разглядеть* высокие цели, «*высвечивают*» ведущие к ним ориентиры, возведенные народной мудростью и здравым смыслом, проливают новый свет на устоявшиеся, но отживающие свой век представления, стереотипы и *взгляды*, стоящие на пути, показывают в живительном свете силу обращенного верой слова и раскрепощающего острого словца, придающего особый *блеск* межличностным отношениям, и делают *ясной, прозрачной* и потому преодолимой границу между бытом и бытием, *озаряя* при этом нерасторжимую связь эстетического чувства с чувством свободы, самостоятельности, силы, полноты жизни и творческого духовного сияния, и делают мир и мысли о нем *чище, светлее и ярче*.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян и др. 2000 — Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под ред. Ю. Д. Апресяна. М., 2000. Вып. 2.
 Бахтин 1974 — Бахтин М. М. К эстетике слова // Контекст 1973. М., 1974.
 Бахтин 1986 — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. 2-е изд.
 Винокур 1959 — Винокур Г. О. О понятии поэтического языка // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

- Горбачевич, Хабло 1979 — *Горбачевич К. С., Хабло Е. П.* Словарь эпитетов русского литературного языка. Л., 1979.
- Ермакова 1997 — *Ермакова О. П.* Об иронии и метафоре // Облик слова. М., 1997.
- Жолковский 1996 — *Жолковский А. К.* Три инвенции на грани лингвистики и поэтики // Московский лингвистический журнал. М., 1996. Т. 2.
- Иванов 1978 — *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
- Иванов 2000 — *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2.
- Карасик 1992 — *Карасик В. И.* Язык социального статуса. М., 1992.
- Карасик 1999 — *Карасик В. И.* Прагматические функции фразеологизмов // Коммуникативно-прагматические аспекты фразеологии: Тезисы докл. международной конференции / Отв. ред. Н. Ф. Алиференко. Волгоград, 1999.
- Карцевский 1965 — *Карцевский С.* Об асимметричном дуализме языкового знака // *Звегинцев В. А.* История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях. М., 1965. Ч. 2.
- Кизима 1990 — *Кизима М. П.* Эстетическая платформа поэтов-фьюджитивистов // Филологические науки. 1990. № 1.
- Кобозева 2000 — *Кобозева И. М.* Две ипостаси содержания речи: *значение и смысл* // Язык о языке / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2000.
- Ковтунова 1986 — *Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.
- Ливергант 1990 — *Ливергант А. Я.* Антология английского юмора. М., 1990.
- Панченко 1996 — *Панченко Н. Н.* Некоторые универсалии лжи в разных культурах // Языковая личность: культурные концепты. Волгоград; Архангельск, 1996.
- Пирогова 2002 — *Пирогова Ю. К.* ИмPLICITная информация как средство коммуникативного воздействия и манипулирования // Scripta Linguisticae Applicatae, 2001. М., 2002.
- Перцов 1996 — *Перцов Н. В.* Об одном пушкинском афоризме // Московский лингвистический журнал. М., 1996. Т. 2.
- Перцова 1996 — *Перцова Н. Н.* Об истоках понятия поэтической функции языка // Московский лингвистический журнал. М., 1996. Т. 2.
- Потебня 1976 — *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Рябцева 2000 — *Рябцева Н. К.* Ментальная лексика, когнитивная лингвистика и антропоцентричность языка // Труды Международного семинара Диалог'2000 по компьютерной лингвистике и ее приложениям / Под ред. А. С. Нариньяни. Т. 1: Теоретические проблемы. Протвино, 2000.
- Санников 1999 — *Санников В. З.* Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999.

- Синельникова 1993 — *Синельникова Л. Н.* Лирический сюжет в языковых характеристиках. Луганск, 1993.
- Тарланов 1993 — *Тарланов З. К.* Язык, этнос, время. Петрозаводск, 1993.
- Тарланов 1999 — *Тарланов З. К.* Русские пословицы: Синтаксис и поэтика. Петрозаводск, 1999.
- Хоромин 1993 — *Хоромин Н. Я.* Энциклопедия мысли: Сб. мыслей, афоризмов, максим, парадоксов, эпиграмм и т. п. М., 1993 (репринт издания 1918 г.).
- Чубарян 1994 — *Чубарян Т. Ю.* Семантика и прагматика речевых жанров юмора: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.
- Шмелева, Шмелев 2000 — *Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д.* Клишированные формулы в современном русском анекдоте // Труды Международного семинара Диалог'2000 по компьютерной лингвистике и ее приложениям / Под ред. А. С. Нариньяни. Т.1: Теоретические проблемы. Протвино, 2000.
- Якобсон 1975 — *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
- Якобсон 1985 — *Якобсон Р. О.* Избранные работы. М., 1985.
- Якобсон 1987 — *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987.
- Wilson 1990 — *Wilson J.* Politically Speaking: The Pragmatic Analysis of Political Language. Oxford, 1990.

Т. И. СМОЛЯРОВА

ФРАНЦУЗСКОЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНОЕ *PITTORESQUE* И ЕГО РУССКИЕ АНАЛОГИ

Среди слов, относящихся во французском языке к семантическому полю красоты, прилагательному *pittoresque* отведено особое место¹. Прежде всего потому, что с этим прилагательным — так же как и с образованным по аналогии английским *picturesque* — связан важнейший культурный концепт, дополнивший, усложнивший и в итоге разрушивший базовую для эстетической мысли европейского неоклассицизма дихотомию *прекрасное (beau) vs. возвышенное (sublime)*². Прилагательное *pittoresque* обладает множеством смысловых оттенков, уводящих далеко за пределы лексической семантики — в сферу «истории идей», что зачастую препятствует адекватному переводу этого слова с одного языка на другой. По-русски оно может быть, в зависимости от контекста, передано целым рядом прилагательных, каждое из которых многозначно само по себе, — *живописный, картинный, декоративный, образный, яркий, эффектный, самобытный, колоритный* и др. Как и спектр значений прилагательного *pittoresque*, тема эта чрезвычайно обширна. В настоящей заметке мы ограничимся несколькими вводными замечаниями.

Прилагательное *pittoresque* принадлежит к немногочисленным словам, проникновение которых в язык датируется с точностью до года (~ 1708) и ассоциируется с именем конкретного человека — Роже де Пиля (1635–1709) — средней руки художника и выдающегося мыслителя своего времени. С деятельностью де Пилля связывают появление во Франции искусствоведения как дисциплины, формирование специальной терминологии, описание профессионального жаргона художников. Именно в этом видел его неocenимую заслугу перед французской лексикографией Фер-

¹ Duchacek O. Le champ conceptuel de la Beauté en Français modern. Praha, 1960.

² Исходной формой является итальянское *pittresco* (1550), но именно французский «вариант» усвоили без изменений другие европейские языки (прежде всего немецкий, где наряду с прилагательными *bildhaft* и *malerisch* широко употребляется форма *pittoresk*). Что касается процесса концептуализации данного прилагательного, то наиболее интенсивно он шел в британской культуре (ср. *picturesque gardens*, во всем остальном мире называемые английскими парками).

динанд Брюно, посвятивший Роже де Пиллю отдельную главу своей «Истории французского языка»³.

История эстетики, как и любая другая история, может быть написана как история ссор, споров и войн, неизбежно отражающихся в языке, прежде всего в формирующей его системе оппозиций. Роже де Пиль был известен своим участием в двух главных эстетических конфликтах рубежа XVII–XVIII вв. — споре «древних» и «новых» и споре «пуссенистов» и «рубенсистов», иначе именуемом «дебатом о рисунке и колорите» (заминка, возникающая при переводе на русский язык третьего известного названия этой полемики — «querelle pittoresque», — подтверждает нашу исходную посылку)⁴. В споре «древних» и «новых» Роже де Пиль был представителем «центристов» (т. е. в целом соглашался с возможностью «прогресса в искусстве», но не отрицал и ориентации на античные образцы); во втором из названных конфликтов его роль была куда более заметной: он возглавлял партию «рубенсистов», провозглашавших, помимо личного превосходства Петера Пауля Рубенса над всеми европейскими живописцами (за исключением Рафаэля), превосходство живописного начала, цветового решения картины над лежащими в ее основе рисунком и композицией, непревзойденным мастером которых традиционно считался Никола Пуссен⁵.

Но главным и принципиальным новшеством Роже де Пилля было стремление освободить живописный образ от диктата слова. Если идеологи Академии художеств оценивали достоинство того или иного полотна прежде всего в зависимости от избранного автором сюжета и его положения в существующей иерархии жанров, то де Пиль предложил говорить об особом, автономном языке живописи, выдвинув тем самым идею собственно эстетического суждения и релятивизировав представление о Прекрасном: «Говорят, никакого Прекрасного на самом деле не существует, ведь каждый судит о нем по

³ Brunot F. Histoire de la langue française des origines à 1900. Paris, 1905.

⁴ О споре «древних» и «новых» и его отражении в истории русского языкового строительства см.: Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 174–184; о «дебате о рисунке и колорите» см.: Lichtenstein J. La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique. Paris, 1989.

⁵ Основные сочинения Роже де Пилля — «К дискуссии по поводу колорита» (1673), «Рассуждение о произведениях знаменитейших художников» (1681), «Краткие жизнеописания художников с добавлением словаря живописных терминов» (1699), «Идея о совершенном живописце» (1699), «Основы курса живописи» (1708), «Сравнение живописцам» (1708) (последнее сочинение — чрезвычайно любопытный опыт, рассматриваемый не только в истории эстетики, но и в истории статистики: Роже де Пиль предпринял в нем попытку оценить всех великих живописцев по 20-бальной шкале (отдельно оценивался рисунок, композиция, колорит и экспрессия)).

своему вкусу, одним словом, Прекрасное есть то, что *нравится...*»⁶. Де Пиль впервые заговорил о «чувственном» характере живописи, о возможности чисто эмоционального ее восприятия. С этой точки зрения бессюжетная и, прежде всего, пейзажная живопись, долгое время занимавшая одну из низших ступеней в жанровой иерархии, могла по своим живописным свойствам ничуть не уступать аллегорическим полотнам на библейские темы.

С именем Роже де Пиля связано и проникновение представления о живописном в Россию в 80-е гг. XVIII столетия. В 1789 г. коллежский ассессор Архип Иванов, долгое время живший в Риме, выпустил в свет книгу «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах» — компиляцию из двух сочинений де Пиля (имя которого, впрочем, нигде упомянуто не было) — «Идеи о совершенном живописце» (1699) и «Основ курса живописи» (1708). Перевод был осуществлен Ивановым частично с французского подлинника, частично с итальянского перевода, тоже анонимного, вышедшего несколькими десятилетиями раньше, и снабжен пространным предисловием⁷. «Понятие о совершенном живописце» — чрезвычайно любопытный памятник переводческого искусства своего времени: как уже отмечалось, де Пиль оперировал терминологией, им самим введенной во французский язык, — в русском языке конца 1780-х гг. подобной лексики, естественно, не существовало.

В словарь французской Академии слово *pittoresque* вошло полвека спустя после смерти Роже де Пиля. Если в издании 1694 г. оно отсутствует, то в 1762 г. круг его значений почти не отличается от современного: 1) 'qui est digne d'être peint, attire l'attention, charme ou amuse par un aspect original'; 2) 'qui dépeint bien, d'une manière colorié,

⁶ «Le Beau, dit-on, n'est rien de reel, chacun en juge, selon son gout, en un mot, que le Beau n'est autre chose que ce qui plait» (*Piles Roger de. Cours de peinture par principes. Paris, 1708. P. 135*).

⁷ Среди подписавшихся на это издание — многие ключевые фигуры русского изобразительного искусства: Н. А. Львов, Д. Г. Левицкий, несколько высших чиновников Академии художеств, князь Долгорукий, императорский гравёр Г. И. Скородумов, С. Щедрин и др. Представляется, что роль, которую сыграло появление этого перевода в формировании русской эстетической мысли, недооценена (интересен и его идеологический контекст).

Больше Роже де Пиль на русский не переводился. Предисловие Иванова частично воспроизводится в кн.: Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. М., 1969. Т. 6. С. 111–115. По иронии судьбы, вплоть до 60-х гг. XX в. «Понятие» приписывали одному из идеологов Академии Фелисьену Дезаво (1619–1695), главному оппоненту де Пиля, на возражениях которому строится вся его эстетическая теория.

piquante; 3) n. 'caractère pittoresque, expressif'. Казалось бы, круг значений *pittoresque* почти совпадает со значениями его наиболее близкого русского аналога — прилагательного *живописный* ('привлекающий внимание красотой', 'достойный изображения в живописи', 'образный, яркий, выразительный'). Но едва заметные различия оказываются принципиально важными. Прежде всего, расходится общая динамика: в словарях французской Академии (пять изданий с 1762 по 1835 г.) на первое место постепенно выходит значение 'относящийся к живописи', а оценочное отступает на второй план, тогда как в русском языке именно это значение — 'написанный живо, яркий, образный' — быстро начинает брать верх над всеми остальными. Появившееся в самом начале XIX в. и сразу получившее широкое распространение во французском языке значение 'иллюстрированный' (*Magasin pittoresque, Journal pittoresque*) примерно в то же время было зафиксировано и в России («Живописный Карамзин, или Русская история в картинах»), но тогда же и исчезло.

Во французском языке прилагательное *pittoresque* в первом своем значении — квазисиноним прилагательного *beau* вместе с выражением *à peindre*. Второе значение фиксирует переход из искусствоведения в сферу литературной критики (при этом интересно своей тавтологичностью выражение *description pittoresque*, появляющееся у Фюретьера). Аналогичным образом Карамзин в отступлении «Писем русского путешественника» расточает похвалы Томсону и его «живописной поэзии» (сейчас мы бы сказали — «описательной»): «Литература Англичан, подобно их характеру, имеет много особенности, и в разных частях превосходна. Здесь отечество *живописной* Поэзии: Французы и немцы переняли сей род у Англичан, которые умеют замечать самые мелкие черты в Природе» [курсив автора]⁸.

О двух важнейших отличиях русского и французского прилагательных свидетельствует приводимый в современном словаре «Le Petit Robert» (1993) пример из В. Гюго: *un pittoresque effrayant*. Во-первых, русское прилагательное *живописный* не может сочетаться с прилагательными *ужасающий, устрашающий* (во французском языке такая сочетаемость отмечается сразу, уже в 1762 г.), во-вторых, оно не субстантивируется, а дериват *живописность* используется крайне редко. Во французском мы можем говорить о *grand pittoresque* так же, как о *grand beau*. В теории Роже де Пилля двумя основными компонентами концепта *pittoresque* являются колорит («местный цвет» (*couleur locale*)) и искусство (иногда —

⁸ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 368.

«прием» (*artifice*) или даже «наука» (*science*) светотени)⁹, с одной стороны, и, с другой стороны, — иррациональное, необъяснимое начало — *le je ne sais quoi*. Субстантивация прилагательного *pittoresque* связана именно с этой иррациональной компонентой.

Французское *coloris* — ‘колорит’ часто неправильно переводят на русский словом «цвет» (ср. в относительно недавнем переводе «Истории истории искусства» Жермена Базена — соответствующая глава называется «Спор о рисунке и цвете»). Роже де Пиль специально говорит о принципиальном различии этих понятий: колорит — главное в живописи: «*ce qui est a le plus de part à l'effet qui appelle le spectateur, c'est le coloris*». В русский язык это слово входит в 1784 г., а в 1789 г. — т. е. одновременно с выходом в свет «Понятия о совершенном живописце» — появляется также вариант *колорис* (хотя в самом переводе Иванова используется слово *расцветивание*) — ‘цвет, сочетание цветов в картине’. Слово очень быстро начинает выступать и в переносном смысле: «но теперь уже выходят они — трагедии Сумарокова — из моды и Колорис их отделки тускнеет» («Корифей» II, 50).

Любопытно, что третье значение французского *pittoresque* — характеристика яркого, необычного человека — на русский переводится словом *колоритный* или *эффектный*. Мы имеем здесь дело со своего рода метонимическим сдвигом: два компонента значения культурного концепта *pittoresque* — один, почти технический, предполагающий определенный набор приемов и навыков, призванных способствовать созданию живописного полотна (колорит), и другой, связанный с представлением об эмоциональной реакции зрителей на это художественное произведение (эффект), выступают в качестве аналогов другой группы значений прилагательного *pittoresque*. Характеризуя того или иного человека, мы скажем не *живописный*, а *эффектный* (прежде всего, о женской внешности) или *колоритный* (*персонаж, фигура, тип*) — здесь речь может идти уже не только и не столько о внешности, сколько о комплексе внутренних и внешних свойств описываемого лица, подчеркивающих его необычность, самобытность (но вовсе не красоту).

Важным компонентом *pittoresque* является у Роже де Пиль представление о незавершенности, незаконченности: в главе «О рисунке» он осуждает «*les dessins estantés*» — слишком тщательно проработанные рисунки (в русском переводе читаем: «Я мог бы также име-

⁹ Слово *Claire-obscur* в своем современном виде также было введено во французский язык Роже де Пилем; до него оно употреблялось в итальянском варианте *chiaroscuro* или во множественном числе, без агглютинации (*les claires et les obscures*).

новать некоторых весьма знатных художников, коих рисунки хотя рисованы с ученостью и разумом, но кажутся быть *печатными*, затем что рука их воздерживаема была разумом, и что паче всего они старались наблюдать исправность очертаний, и выражение предлежности». Представление о незаконченности, «невоздерживаемости разумом», в свою очередь, связано с понятием *je ne sais quoi (de beau, de pittoresque, etc.)*

Для восприятия того, что не может расчислить и объяснить рассудок, необходима новая «способность суждения» — *effet au premier coup d'œil*, противопоставляемое *progrès du raisonnement* (оппозиция, впервые сформулированная Паскалем). В этой традиции лежит принципиально важное для эстетики Роже де Пиля и уже упоминавшееся нами разделение понятий *beauté* и *grâce* (переводимой на русский как *приятность*): «Кажется, ее можно определить так: приятность есть то, что *без соучастия разума* нравится и пленяет сердце» [курсив автора]¹⁰. Понятию *je ne sais quoi* невозможно дать никакого точного определения, его нельзя перевести ни на какой другой язык (это, наверное, самая «антилингвистическая» категория французской эстетики: невозможность дефиниции здесь — суть содержания). В то же время мы можем говорить о таких компонентах значения этой идиомы, как «скорость, внезапность восприятия, неожиданность, озарение».

Видимо, отсутствие концептуализации прилагательного *pittoresque* в русском языке связано с более общими культурными процессами — в том числе и с непониманием и отрицанием русским классицизмом иррациональных моментов классицизма французского¹¹. Впрочем, в конце перевода Роже де Пиля издатель добавил два стихотворения, «кои по относительности своей к содержанию сей книги здесь припечатаны»: одно из них посвящено Михайлу Матвеевичу Иванову, брату переводчика, неким Николаем Жарковым. В этом стихотворении есть такие строки:

Но ты, превосходя Лоррена чертежами,
Простой нам можешь вид изящным начертать:
Предлогов разностью, зарей с тенями играми,
И многим чем-то тем, *чего нельзя назвать*.

¹⁰ Интерес представляет здесь также введение слов из кулинарной лексики «Она [приятность. — Т. С.] должна служить приправою (*assaisonner*) всем вышеупомянутым частям».

¹¹ Одним из косвенных следствий подобного игнорирования явилось известное уподобление А. Сивявским социалистического реализма «социалистическому классицизму».

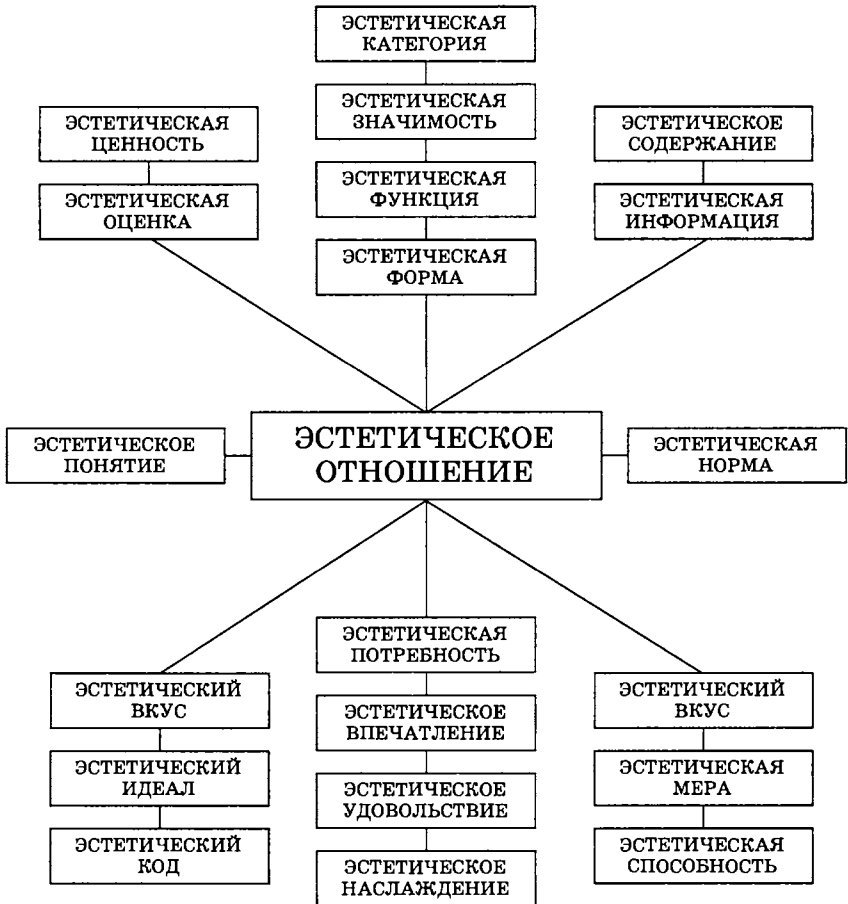
Б. ТОШОВИЧ

ЯЗЫКОВОЕ ОТНОШЕНИЕ КАК ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ

0. В заглавии данной статьи находятся два понятия — эстетика и отношение. Эстетика является наиболее сложной, трудоемкой, дискуссионной и наименее упорядоченной из всех гуманитарных дисциплин, постоянно балансирующей на грани материального и духовного, рационального и иррационального, вербализуемого и невербализуемого [Бычковы 2001: 456]. Истолковать отношение нетавтологически (без попадания в концептуальный тупик) почти невозможно. Оно является комплексным феноменом, основу которого составляет бинарная связь ($A \leftrightarrow B$), точнее, оно является необратимым и неутилитарным аксиологическим притяжением или отталкиванием перцепированного явления. Существуют два основных подхода к эстетическому отношению. Первый базируется на положении о том, что объектом эстетического отношения являются природные свойства и свойства действительности (естествоведческая концепция). Во втором подходе в качестве обязательного компонента выступает общество (социальная концепция). В некоторых подходах наблюдается необычайная ситуация. Так, М. Г. Тофтул написал целую главу под названием «Категориальное определение эстетического отношения», но не дал и самого определения [Тофтул 1968: 29–57]. Зато *эстетическое* он толкует как отношение: «Эстетическое — это такое отношение, при помощи которого индивид, вступая в непосредственный контакт с очеловеченным миром, постигает и переживает, оценивает сложный и противоречивый процесс становления человека, как прогрессирующий (в принципе), посредством чего духовно самоутверждается в качестве целостной свободной личности» [Там же: 26]¹. Известные эстетики Георг Гегель, Иммануил Кант, Фридрих Шеллинг, Теодор Адорно, Артур Шопенгауэр, Бенедетто Кроче, Умберто Эко и др. не толкуют отдельно эстетическое отношение, а затрагивает его в рамках анализа других проблем.

¹ Выражение эстетического отношения искусства к действительности подчеркивал Н. Г. Чернышевский в докторской диссертации, защищенной в 1855 г. [Чернышевский 1955].

Схема 1



1. В основе эстетического отношения находится особый тип отношения — аксиологический (ценностный). Хотя эстетическое отношение является фундаментом всего эстетического (схема 1), в классической эстетике оно не числится в списке основных эстетических категорий, какими являются прекрасное, комическое, трагическое, трагикомическое, грациозное, величественное, героическое, патетическое и др. Эстетическое отношение образует духовную связь между субъектом и объектом,

основанную на незаинтересованном интересе к последнему и сопровождаемую чувством глубокого духовного наслаждения от общения с ним [Эстетика 1989: 244]².

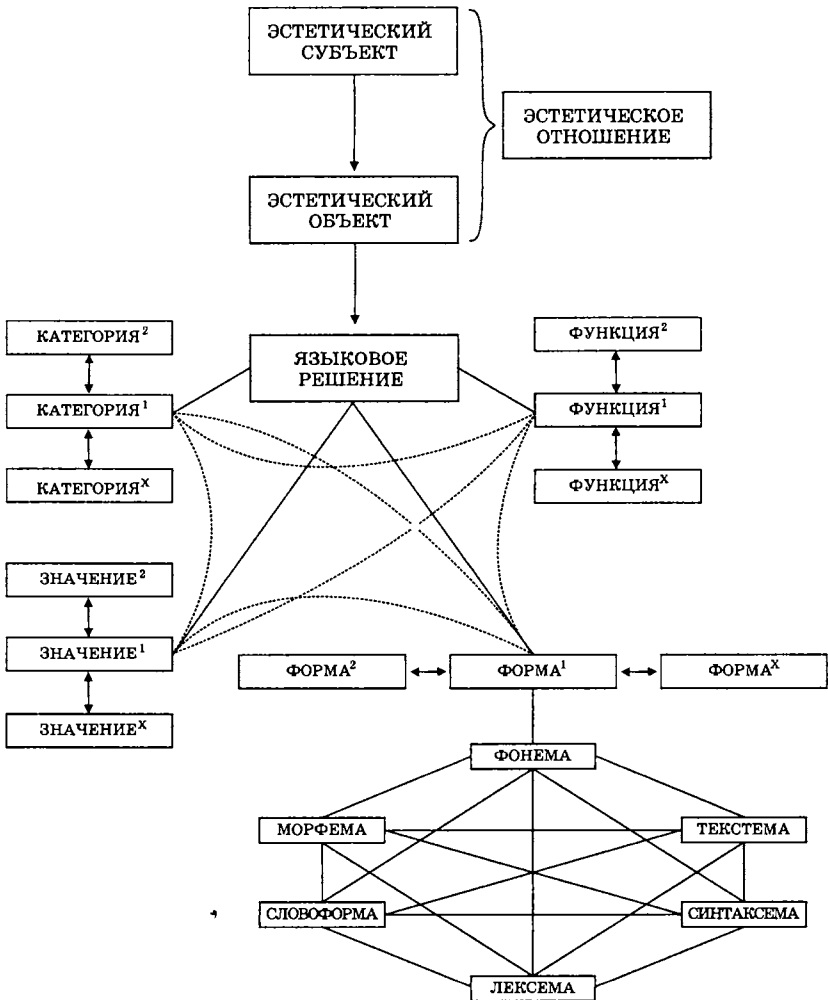
2. Из эстетического отношения зарождается эстетическая информация. Она составляет основу эстетических суждений, эстетической ценности и эстетического наслаждения. На ее основе возникает оценка, насколько высказывание является эстетически устроенным, красивым или плохим, гармоничным или дисгармоничным, совершенным или эстетически неоформленным. Подход к эстетическому может быть гедонистическим и утилитарным. Гедонистическое отношение ведет к эстетическому наслаждению, в то время как утилитарный подход стремится к объективному, научному осознанию. В первом случае возникают реакции в форме наслаждения, восторга и отвращения, удовольствия или негодования, радости или мучения... Гедонистическое отношение связано с одной из важнейших функций языка — воздействием (перлокуцией). Носителями такого отношения выступают элементарные языковые единицы, но и более широкие текстуальные комплексы. Эстетическая информация прямо связана с эстетическими нормами как «общепринятыми принципами эстетической деятельности, творчества и восприятия, а также образцами художественно-эстетических ценностей в данном социальном коллективе и его культуре, правилами создания и восприятия произведений искусства, в случае строгой непреложности принимающими форму канона» [КСЭ 1983: 104].

3. Каждое эстетическое отношение, обратимое или необратимое, осуществляется в квадрате доминант, которые составляют форма, значение, функция и категория (схема 2). Такие отношения могут образовать гомогенные доминанты (например, форма¹ — форма², значение¹ — значение²) и гетерогенные (скажем, форма¹ — значение², категория² — функция¹)³.

² Это взаимодействие рассматривается и по-другому: «Эстетическое отношение — особое отношение человека к действительности, в процессе которого человек раскрывает и выявляет меру целостности предметов, явлений и ситуаций объективного мира, проявляет и переживает развитые в себе способности и возможности активной творческой деятельности, оценивает степень совершенства явлений действительности и степень гармонии человека и мира» [КСЭ 1983: 109].

³ Эти связи анализируются как эстетическое значение [Донецких 1980], эстетическое значение отдельных языковых единиц [Сваричевская 1990], эстетическая функция [Мукафoвскý 1935; 1936; Эко 1977], эстетическая категория (в различных работах по эстетике) и т. п.

Схема 2



4. Центральным аспектом эстетического отношения является связь субъекта и объекта. Она является сложным и разнообразным, поэтому существуют различные толкования. Среди них выделяется подход Леонида Столовича, который провел анализ взаимоотношения эстетически оцениваемого предмета, общества и личности в системе эстетического отношения [Столович 1999: 180–181]. В его модели элементарное эстетическое отношение имеет формулу:

$$\overset{\pm}{\Pi} \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{O}}$$

Она выражает взаимодействие (а) эстетически оцениваемого предмета, явления и (б) общества. Эта формула далее уточняется в четыре фазы.

(1) Подчеркивается объект эстетического отношения:

$$(\overset{\pm}{\Pi} \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{O}}) \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{Я}_0},$$

где Π — предмет, явление, подлежащее эстетической оценке, O — общество, общественные отношения, « \leftrightarrow » взаимодействие, « \pm » и « \rightarrow » модальность взаимодействия, \leftrightarrow знак, обозначающий взаимодействие, не являющееся чисто случайным по отношению к общественной практике, а Я_0 — личность, рассматриваемая как «представитель общества».

(2) Выделяется элементарный акт эстетического опыта:

$$[(\overset{\pm}{\Pi} \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{O}}) \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{Я}_0}] \rightarrow \overset{\pm}{\text{Я}}.$$

(3) Формализуется эстетический вкус как суммирование эстетического опыта:

$$\sum \sum_n \{[(\overset{\pm}{\Pi} \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{O}}) \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{Я}_0}] \rightarrow \overset{\pm}{\text{Я}}\},$$

где \sum_n — сумма эстетического опыта, n — индекс, который нумерует элементарные акты эстетического восприятия, \sum — знак суммирования вкусовых оценок.

(4) Представляется эстетический идеал как сумма эстетического вкуса и дается общая модель эстетической способности:

$$\sum \sum_n \{[(\overset{\pm}{\Pi} \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{O}}) \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{Я}_0}] \rightarrow \overset{\pm}{\text{Я}}\}.$$

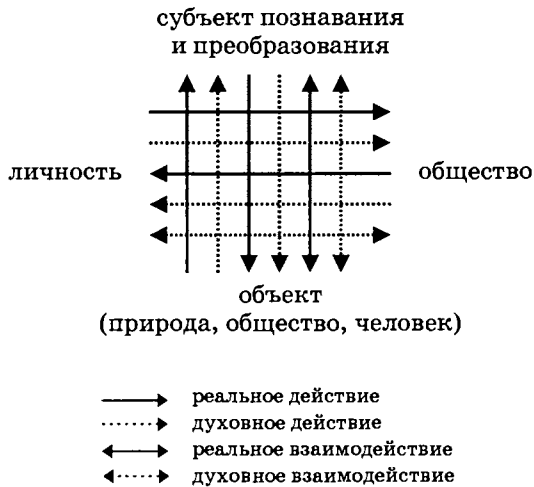
Окончательная формула Д. Столовича состоит из следующих элементов:

$$[(\overset{\pm}{\Pi} \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{O}}) \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{Я}_0}] \rightarrow \sum \sum_n \{[(\overset{\pm}{\Pi} \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{O}}) \leftrightarrow \overset{\pm}{\text{Я}_0}] \rightarrow \overset{\pm}{\text{Я}}\}$$

5. Л. Столович констатирует, что вещи не являются хорошими или дурными сами по себе, без отношения к человеку. Они не характеризуют явления, предметы, вещи «в себе», а возникают и раскрываются в отношении к субъекту, охватывая значения явлений, предметов, вещей для субъекта. Однако ориентирован-

ность ценности на субъект не делает их чисто субъективными явлениями, не лишает их общественно-исторической объективности, ибо практическое взаимодействие субъекта и объекта представляет собой объективный процесс. «Между субъектом и объектом существует также оценочное отношение, которое необходимо в процессе познавательной и преобразовательной деятельности человека и которое является своего рода мостом от познания к преобразованию» [Столович 1999: 186–187]. Важным также является отношение субъекта к другому субъекту.

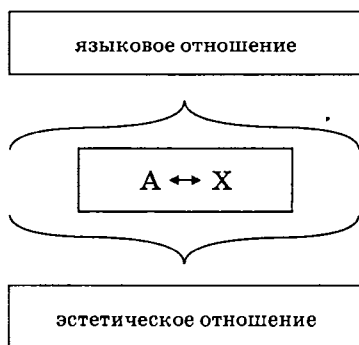
6. Взаимное переплетение различных отношений и деятельностей в познавательной и преобразовательной системе «субъект — объект» и в социально-психологической системе «личность — общество» изображается следующим образом [Там же: 188]:



В этой модели выделяются два типа отношений — (1) однонаправленные: ОБЪЕКТ → СУБЪЕКТ — детерминация объектом субъекта, субъект → объект — преобразовательное отношение, в процессе которого осуществляется деятельность субъекта по преобразованию объективной реальности и созданию новых объектов, СУБЪЕКТ → ОБЪЕКТ — практическое взаимоотношение субъекта и объекта, практика, ОБЪЕКТ → СУБЪЕКТ — познавательное отношение субъекта к объекту — отражение объекта в сознании субъекта, СУБЪЕКТ → ОБЪЕКТ — ценностно-оценочное отношение субъекта к объекту, ЛИЧНОСТЬ → ОБЩЕСТВО — отношение, в кото-

ром личность управляет обществом или какой-либо его частью, ОБЩЕСТВО \rightarrow ЛИЧНОСТЬ — формирование обществом личности в процессе социализации личности или ее воспитания, (2) двунаправленное: ЛИЧНОСТЬ \leftrightarrow ОБЩЕСТВО — ценностно-оценочное отношение личности к обществу, ОБЩЕСТВО \leftrightarrow ЛИЧНОСТЬ — ценностно-оценочное отношение общества к личности, ЛИЧНОСТЬ \leftrightarrow ОБЩЕСТВО — коммуникативное взаимоотношение между личностью и обществом, СУБЪЕКТ \leftrightarrow ОБЪЕКТ — духовно-практическое отношение субъекта и объекта, образующееся на основе практики, составляющее духовно-объективный мир ценностей.

7. Языковое отношение как эстетическое отношение можно представить следующим образом:

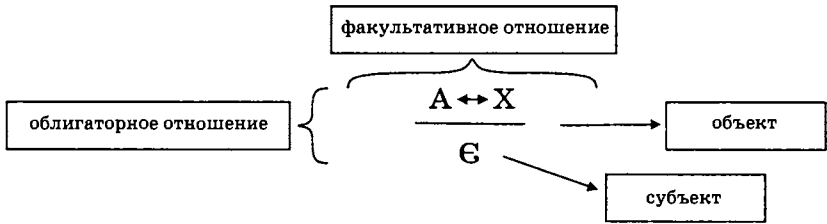


8. Элементарная формула языкового отношения как эстетического, на наш взгляд, имеет следующий вид:

$$\left[\begin{array}{c} A \leftrightarrow X \\ \hline E \end{array} \right]$$

A, X — эстетический объект, E — генератор (субъект) эстетического отношения

В языковом отношении как эстетическом существуют облигаторные и факультативные связи. Облигаторную корреляцию образуют субъект и объект (так как данное взаимодействие не может существовать без них). Факультативная корреляция касается числа объектов. Эстетическое отношение состоит из двух постоянных (субъекта и объекта) и одной переменной (нефиксированного числа объектов, вступающих в эстетическое отношение). Таким образом, структуру языково-эстетического отношения как эстетического составляют:



Общая формула языкового отношения как эстетического получает следующий вид:

$$\text{эстетическое отношение} \left\{ \frac{A \leftrightarrow X}{\epsilon} \right\} Y$$

A, X — эстетические объекты, ϵ — субъект эстетического отношения, Y — эстетик

9. Корреляция языковое отношение \leftrightarrow эстетическое отношение порождает четыре возможных варианта истинности: 1) все языковые отношения являются эстетическими ($A \leftrightarrow B \leftrightarrow X = e$), 2) все языковые отношения не являются эстетическими ($A \leftrightarrow B \leftrightarrow X \neq e$), 3) некоторые языковые отношения являются эстетическими (не $A \leftrightarrow B$, но $B \leftrightarrow C = e$), 4) некоторые языковые отношения не являются эстетическими ($A \leftrightarrow B = e$, но $B \leftrightarrow C \neq e$). Три из них являются реальными (потенциальными, возможными) — 1, 2 и 3. Нет противоречивости (контрадикции) между 3 \leftrightarrow 4, в то время как контрадикторными являются 1 \leftrightarrow 2, 1 \leftrightarrow 3, 1 \leftrightarrow 4 и 2 \leftrightarrow 4.

10. Языковое отношение как эстетическое подразумевает три аспекта: денотативный, сигнификативный и формальный. В эстетизации денотативного отношения существуют простые случаи типа: *Маша (А) — красивая*. Терм A становится эстетическим объектом на основе ассоциативного (парадигматического) отношения с другими объектами, т. е. объект A эстетизирован на базе скрытого, имплицитного сравнения с другими объектами ($B, C \dots X$). В предложении *У Маши (А) красивые глаза (а)* эстетическое замыкается в A , но в нем фокусируется отношение часть (a) \leftrightarrow целое (A) и первое эстетизируется. Здесь также эстетическое затрагивает парадигматическое отношение, так как a ассоциативно соотносится с $b, c \dots x$ (положительного, отрицательного или нейтрального характера). В предложении *У Маши (А) красивая юбка (В)* эстетизация охватывает отношение «предмет $A \leftrightarrow$ признак предмета B , который соотносится с ним». В предложении *У Маши (А) нежный поцелуй (С)*

появляется новый тип объекта, так как эстетизация подразумевает явный, эксплицитный объект (А) и скрытый, имплицитный объект С — тот, кто целуется с А, кто составляет пресуппозицию. В предложении *У Маши (А) красивая сестра (В)* в объектном отношении находятся два члена: А и В. Объект В эстетизируется не прямо, а через А. В отличие от предыдущих случаев эстетизация «перепрыгивает» через первый терм (А). В примере: *Как Маша (А) целуется с Петром (С)*! эксплицированы два объекта (А и С), которые находятся в рефлексивном отношении, а эстетический и коммуникативный фокус падает на А.

11. В эстетизации языковых отношений одним из основных вопросов является эстетическая ценность парадигматических и синтагматических связей. Это в первую очередь относится к полисемической, синонимической, омонимической и антонимической корреляции.

12. Полисемическое отношение имеет следующую структуру:

$$\frac{Y_1 \leftrightarrow Y_2 \leftrightarrow Y_x}{\frac{A}{C}}$$

Y — денотат, А — языковая единица (лингвема), С — субъект эстетического отношения

Полисемия позволяет нейтрализовать одно из самых неэстетических явлений — ненужное повторение. Объектом эстетизации в полисемическом отношении является одна языковая единица (А), имеющая несколько референтов ($Y_1 \leftrightarrow Y_2 \leftrightarrow Y_x$). Эстетизация ограничена на А, но эстетическое отношение возникает при изменении направления: в то время как в неэстетическом акте А относится к Y_1 , в процессе эстетизации Y_1 используется в качестве моста для настоящего ориентира Y_x . Самой выразительной формой эстетизации полисемического отношения является метафора: в ней при помощи А выражается Y_1 через Y_x . Ср.: *А восток все горит-разгорается* (И. Никитин. «Утро»). — *Душа кипит и замирает* (А. Пушкин. «Погасло дневное светило...»). — *И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу* (А. Блок. «Незнакомка»). — *В дряхлую ночь хохочут и ржут канделябры* (В. Маяковский. «Облако в штанах»). — *И звезда с звездой говорит...* (М. Лермонтов. «Выхожу один я на дорогу...»). — *Спит ковыль...* (С. Есенин. «Спит ковыль...»). — *Где бодрый серп гулял и падал колос...* (Ф. Тютчев. «Последняя любовь»). — *Как смеялась старая гармошка!* (М. Исаковский. «Памяти Н»).

В парадигматическом полисемантическом отношении ассоциативно соотносятся значения $Y_1 \leftrightarrow Y_2 \leftrightarrow Y_x$. Такие случаи наблюдаются тогда, когда прямое и переносное значения реализуются не одновременно, в контакте, а последовательно. К такой парадигматической связи можно прийти только аналитическим путем. В подобных случаях нельзя говорить о стилистической выразительности, поскольку нереально добиться эффекта на большом расстоянии. Ср.: *Давлю вовсю!* [Шолохов 1975: 19]. — *Что же ты по большому месту давишь так, бессердечный ты человек?* [Там же: 22]. — *Давай, браток, перекурим, а то меня что-то удушье давит* [Там же: 37]. В синтагматическом полисемантическом отношении эксплицируется одно значение, а имплицуруется другое.

13. Синонимическое отношение эстетизируется по-другому:

$$\frac{Y}{A \leftrightarrow B \leftrightarrow X} \\ \text{€}$$

Y — денотат, A, B, X — языковые единицы (лингвемы)

Объектом эстетизации являются несколько языковых единиц ($A \leftrightarrow B \leftrightarrow X$), имеющих один и тот же (или почти тот же) денотат Y. Это отношение предоставляет большие возможности для эстетизации. В ней определяется эстетическая ценность A по отношению к B и/или X. Эстетизация может происходить на парадигматическом и синтагматическом уровнях. На парадигматическом уровне ассоциативно соотносятся $A \leftrightarrow B \leftrightarrow X$ и выявляется их эстетическая ценность. Например, для понятия 'умереть/умирать' в сербохорватском языке существует около 50 синонимов, каждый из которых эстетизируется (эстетически оценивается) таким образом, что соотносится с другим ($A \leftrightarrow B \leftrightarrow X$). Или: М. А. Шолохов при помощи синонимического ряда с доминантой *идти* передает разные нюансы движения (ускорение или замедление, легкость или трудность), отношения (ироничную, оскорбительную позицию), тональность (торжественность), например: 1. *Под сапогами хлюпал размокший снег, идти было тяжело...* [Шолохов 1975: 32]; 2. *Холостой еще ходил к Ирине на свиданья, и то оно так не стучало!* [Там же: 33]; 3. *Думал, все прошли, приподнял голову, а их шесть автоматчиков — вот они — шагают метрах в стах от меня* [Там же: 20]; 4. *«Ступай в свой блок, а это тебе за смелость», — и подает мне со стола небольшую буханку хлеба и кусок сала* [Там же: 31–32]; 5. *Топай, мол, рабочая скотина, трудиться на наш рейх* [Там же: 20]; 6. *Бросил я лопату и тихо*

пошел за куст... А потом — бегом, держу прямо на восход солнца... [Там же: 26]; 7. Тут своих не успеваешь хоронить, а тут слух по лагерю идет, будто немцы уже Сталинград взяли и прут дальше, на Сибирь [Там же: 28]; 8. Они устало брели по направлению к переправе, но поравнявшись с машиной, повернули ко мне [Там же: 9]; 9. Ехал я быстро, но за городом сбавил газ, потом остановил машину, вылез, огляделся: далеко сзади две грузовых тянутся [Там же: 34]. В синтагматическом синонимическом отношении реализуются два или более синонимов ($A \leftrightarrow B \leftrightarrow X$), и поэтому они эстетически оцениваются во взаимной связи типа: И выноси (А) его на двор, Вытаскивай (В) его на двор. Вытряхивай (С) его на двор! Вышвыряй (D) его на двор! (Г. Сабгир. «Звуки»).

14. Омонимическое отношение представляет собой следующий тип эстетизации:

$$\frac{Y \leftrightarrow Z \leftrightarrow X}{\frac{A}{\epsilon}}$$

Y, Z, X — денотаты, А — языковые единицы (лингвемы)

Ее объектом является одно слово, имеющее несколько гетерогенных значений, т. е. генетически несвязанных (в некоторых случаях речь идет о различных частях речи). Сознательным соотношением двух или более слов одного и того звучания, но различного значения создается особый эффект. На омонимическом отношении иногда базируется рифма. Ср.: *Однажды медник, таз куя, Сказал жене, тоскуя: Задам же детям таску я И разгоню тоску я* (Д. Минаев). Омонимическое парадигматическое отношение может в повседневной речи (чаще всего) создавать гетерофемию, амфиболию (двузначность) — ошибку, вызванную формальной идентичностью и семантическим несовпадением. Одним из классических примеров является *Мать любит дочь* (сербохорв. *Dijete je udarilo tele*). Некоторые (например, А. Н. Гвоздев и А. А. Реформатский) указывают на то, что омонимы являются «больными словами», «аномалиями», «слабостью или испорченностью языка» и что при их появлении происходит неприятное неразличение того, что необходимо различать. Другие считают, что такая позиция является ошибочной и что она могла бы быть правильной, если бы язык представлял собой математическую систему, в которой одно звучание имело бы одно значение, а одно слово обладало одним значением: «Но язык складывается иначе, он имеет свою специфику: в языке слово-знак имеет определенное значе-

ние только в контексте. Ср.: в математике 3 всегда обозначает три — 3, 13, 23, 30, 300, 403, 3000 и т. д. В языке же слово-знак, например *ключ*, приобретает определенное значение только в контексте: *Я открываю дверь без ключа — Утолить жажду водой из ключа*. Поэтому язык обычно не испытывает особых неудобств от существования омонимов, ибо контекст с полной определенностью наводит слушателя или читателя на правильное понимание. Контекст, ситуация речи обычно вполне «обезвреживают» их, устраняют возможную двусмысленность» [Михайлов 1968: 266–267]. Омонимы устраняются там, где создают двусмысленность, а там, где не мешают, они являются природным и закономерным явлением. «Дело в том, что омонимы иногда выступают как своеобразные подводные камни, которые могут не привлечь внимания говорящего или пишущего и, будучи не замеченными автором, вызывать те или иные затруднения в понимании сказанного или написанного. Это бывает в тех случаях, когда мысль автора не получает довольно точное выражение, причем используются лексические и грамматические средства в полном соответствии с нормами языка. Но конструкция в стилистическом отношении все же считается дефектной, ибо оказывается двусмысленной, выражающей сплошь и рядом лексический и морфолого-синтаксический омонимизм и выступает как стилистический дефект речи» [Там же: 265].

15. Антонимическое отношение имеет следующую эстетическую структуру:

$$\frac{Y \leftrightarrow Z}{A \leftrightarrow B}$$

Є

Y, X — денотаты, A, B — языковые единицы (лингвемы)

Данное отношение имеет сугубо бинарный характер — в нем эстетизируется один объект по отношению к другому ($A \leftrightarrow B$). В парадигматическое антонимическое отношение вступает эстетическая ценность нереализованного A и нереализованного B (скажем, слово *черное* по отношению к слову *белое*). Синтагматическое антонимическое отношение играет важную роль в создании эстетических ценностей. В нейтральной антонимии, в которой противопоставляются A и B без создания особой экспрессивности, речь идет об обычной номинации. Экспрессивная антонимия используется в целях создания особого эффекта в форме контраста, антитезы, оксюморона и т. п.

16. Интересными являются случаи создания эстетического отношения к самому себе. Хороший пример — Пьер Безухов. Он обращается к Наташе Ростовской: *«Если бы я был не я, а красивейший и лучший человек в мире, и был бы свободен, я бы сию минуту на коленях просил руки и любви вашей»* [Толстой 2000]. Структуру эстетического автоотношения можно представить как:

$$\boxed{\text{эстетическое автоотношение}} \left\{ \frac{A^1 \rightarrow A^2}{\epsilon} \right\}$$

а автоотношение Безухова:

$$\boxed{\text{эстетическое автоотношение}} \left\{ \frac{\text{Я} \leftrightarrow \text{Не Я}}{\text{Безухов}} \rightarrow \text{Ты} \right\}$$

17. Существуют четыре типа субъекта эстетического отношения (четыре homo estheticusa): эстетор, эстетист, эстет и эстетик. Эстетор является субъектом, который исходит из своего индивидуального эстетического кода и порождает эстеторское отношение (а). Он размышляет следующим образом: *Я соотношу А, В... X и в соответствии с своим эстетическим кодом создаю эстетическое отношение между ними*. Эстетор, например, говорит: *Как я хорошо соединил красное и желтое!* Эстетист является субъектом, который воспринимает объект исходя не из собственного, а общего (коллективного) эстетического кода и создает эстетистское отношение (б). Его типичные размышления: *На основе коллективного эстетического кода я соотношу А, В... X и нахожу между ними эстетическое отношение*. Типичным утверждением эстетиста является: *Я согласен с тем, что красное и черное идут вместе*. Эстет — тот, который стремится к эстетическому совершенству, который обладает развитым эстетическим чувством и вкусом. Эстетизатор — каждый субъект, эстетически воспринимающий объект и создающий эстетизаторское отношение (в). Это может быть эстетор и эстетист. Эстетик не порождает эстетическое отношение, а рассматривает объект в аспекте эстетики и аналитическим путем находит эстетическое отношение (г). Он размышляет: *Между А, В... X существует эстетическое отношение, которое можно истолковать следующим образом...* Его позиция может иметь форму: *Красное и белое создают гармонию*. В качестве иллюстрации данных типов

можно взять любую группу людей, скажем, определенный коллектив. Все его члены являются эстеторами, так как в зависимости от своего индивидуального кода они выбирают соответствующую одежду, обувь, украшения и т. п. Некоторые из них иногда принимают совет из близкого окружения (матери/отца, жены/мужа, сестры/брата...) и, в соответствии с их (а не с собственным) кодом, одеваются и становятся эстетистами. В этой группе редко встречается тот, кто профессионально занимается эстетикой, т. е. эстетик. Таким образом, все являются эстеторами, некоторые эстетистами, вероятно, никто эстетиком, но зато все они эстетизаторы.

18. Выделение нескольких типов эстетического субъекта — эстетизаторов является важным для толкования языкового отношения как эстетического, потому что существуют лингвистические эстеты, эстеторы, эстетисты и эстетизаторы. Один из них — эстетолингвист: тот, который рассматривает языковые единицы как эстетические. Так, эстетосемантики объясняют семантику слов, выражающих эстетические отношения, понятия и категории. Их эстетизаторское отношение имеет формулу:

$$\frac{I_1 \leftrightarrow I_2 \leftrightarrow I_x}{A \leftrightarrow B \leftrightarrow X} \quad L$$

€

I — единицы (лингвемы), A, B... X — денотаты, € — эстетизатор, L — эстетолингвист

19. Позиция эстетора и эстетиста играет важную роль в стилистике, речевой культуре и стандартологии (нормативистике). В последней используются эстетические критерии для выработки рекомендаций в форме орфографических, орфоэпических, лексических, грамматических и др. правил. При таком подходе господствующую роль должен иметь тот, кто исходит из общего, коллективного эстетического кода, т. е. эстетист. Но, к сожалению, часто главным судьей является не эстетист, а эстетор.

20. Оценка эстетического объекта лингвоэстетизатором обычно сводится к провозглашению одной оценки субъективной, а другой объективной. Ср.: «Понятие благозвучия связано также с эстетической оценкой звуков речи. Еще в эпоху античной древности считали неприятным, неблагозвучным звуком „сигму“, повторение этого согласного в речи не поощрялось, поэтому древние поэты старались не употреблять слов с „сигмой“. Эмоциональное отношение к звукам речи свойственно и русским поэтам, стремившимся к „сладкогласию“,

красоте звучания речи. „... Что за *ы*? Что за *ща*, *ший*, *щий*, *щи*, *при*, *тры*? О, варвары!“ — восклицал К. Н. Батюшков. В новую, советскую эпоху В. В. Маяковский, напротив, выступая против „гладкосочинительства“, защищал резкие, грубые звуки: „Есть еще хорошие буквы: *эр*, *ша*, *ща!*“. <...> М. Горький советовал молодым писателям избегать шипящие звукосочетания *вши*, *вши*, *вшу*, *ща*, *щей*, не допускать повторения свистящих и шипящих звуков, если они не звукоподражательны... Однако проведенные в последние годы исследования убеждают в том, что эмоциональная окраска звуков воспринимается одинаково говорящими на одном языке. Нам кажутся неблагозвучными, например, причастия *тащащийся*, *скрежещущий*, *морщащийся*, *тищащийся*, *нянчащий*, форма превосходной степени прилагательного *могущественнейший* и т. п. Мы стараемся не употреблять такие формы, как *тощащий* (от *тощ* и *й*), *тщедушнейший* и т. п. Напротив, „музыкальные“ звуки — гласные, сонорные, звонкие согласные (которые в отношении к „безголосым“, т. е. шумным глухим, составляют 74,5%) — придают речи напевность, красоту звучания. Сонорные согласные в русском языке часто начинают слово или оказываются перед ударным гласным (*роза*, *рано*, *море*, *милый*, *лодка*, *лебедь*, *нега*, *новый*, *нива* и под.), определяя звучание речи» [Голуб 1986: 268–69].

Языковое отношение как эстетическое изучают, как правило, лингвистические эстетизаторы в рамках исследований конкретных феноменов. Так, анализируется эстетика языка [Мухаѳовскы́ 1940], эстетика языкового выражения [Мико 1966], эстетика языка и речи [Николаева 1979], эстетическое своеобразие частей речи [Беззубов 1975], реализация эстетических возможностей прилагательных [Донецких 1980], эстетическая функция слова [Донецких 1982], эстетическая функция поэтической речи [Лебедева 1973], применение эстетических критериев к функциональным стилям [Разинкина 1985], эстетическое значение глагольных словосочетаний [Сваричевская 1990], эстетическая функция вульгаризмов [Животић 1982] и т. п.

21. Существует пять типов субъектов эстетического отношения: «унитаристы», «биполярники», «триколорники», «парашютисты», «водолазы» и «инопланетяне»⁴. «Унитаристы» сводят

⁴ В широком научном плане можно выделить и другие типы исследователей. Скажем: «Принято делить ученых на романтиков и классиков. Первые — генераторы идей, вдохновенные творцы и фантазеры. Вторые — собиратели и обобщатели фактов, создатели обстоятельных трудов. Владимир Иванович Вер-

все эстетическое к одному (как правило, к прекрасному). Эстетор является «унитаристом», так как у него только один ориентир — собственный эстетический код (особенно в случаях, когда он придерживается лозунга «Эстетический идеал — это мой идеал»). «Биполярники» находят только двухчленные оппозиции. Такими в основном являются эстетисты, так как они размышляют в противопоставлениях «прекрасное—безобразное», «хорошее—плохое». «Триколорники» замыкаются в треугольник: эстетический объект — собственный эстетический код — чужой эстетический код. Для «парашютистов» языковые отношения являются сплетением различных перспектив, поэтому и эстетическое отношение имеет такой же характер. «Водолазы» различают поверхностные и глубинные

надский — признанный классик естествознания... <...> Ученые-романтики проявляют свои таланты в молодые годы. Например, чрезмерно прославленный физик А. Эйнштейн до тридцатилетнего возраста создал фотонную теорию света, теорию броуновского движения, специальную теорию относительности (на основе преобразования К. Лоренца). В последующие 45 лет у него не было сколько-нибудь значительных открытий, не говоря уж о том, что он был основателем новых дисциплин или комплексных учений. <...> В молодые годы вспышки озарений испытывают многие мыслители. Это относится не только к поэтам, но также к математикам, физикам. В естествознании так не бывает. Оно требует, помимо всего прочего, обширной эрудиции и способности к синтезу самых разнообразных идей и фактов. Вот почему гениальное учение о биосфере оформилось в сознании Вернадского, когда творцу было уже около шестидесяти лет» (Р. Баландин в предисловии к [Вернадский 2002]).

Т. М. Николаева дает классификацию ученых на основании двух критериев: 1) используемого метода (научного взгляда), 2) объекта исследования (всеобщности анализируемых фактов), но в обоих случаях в оппозиции «старое—новое» [Николаева 1990]. Первый тип она называет «старое о старом». Такие ученые передают достижения других в книгах обзорного характера. «Ученые такого типа уважаемы без восхищения и обильного их цитирования, их охотно приглашают быть членами ученых советов, оппонентами, рецензентами и под.» (Там же: 188). Другой тип имеет обозначение «старое о новом». Эти исследователи обычно используют проверенные методы на что-нибудь совсем новое. У них всегда великие предшественники, они отличаются большой эрудицией и составляют большую часть академической науки. Третий тип получил название «новое о старом». Сюда относится небольшое число ученых, принимающих на себя задачу, неадекватную результатам, задачу посмотреть другими глазами на что-нибудь очень давнее и хорошо описанное, на факты, которые выглядят хрестоматийно известными. В таком подходе новизна является действительно новизной, поэтому он выступает как прорыв, прозрение. Условно этот тип можно назвать моцартовским. Четвертый тип получил имя «новое о новом». Сюда относятся те, которые выдвигают новые идеи, на базе нового или необычного материала. Их часто не понимают, не уважают, иногда просто не слушают. Из этой группы выходят глашатаи новых направлений с блестящими научным будущим или, наоборот, непризнанные и амбициозные «новаторы-неудачники».

структуры. Они (подобно Н. Хомскому) избегают входить в эстетические отношения, хотя и в них существуют такие структуры. «Инопланетяне» смотрят на язык как на огромный и бесконечный космос отношений. Для них эстетические отношения являются вселенной.

22. Существуют различные эстетические ориентации, в первую очередь те, которые направлены на создание конструкции, проведение реконструкции, деструкции или проскрипции и использование дескрипции. Первая стремится создать новую теорию (направление, взгляд), вторая проводит модификацию существующих схем, третья представляет собой отрицание результатов и/или выдвижение новых, четвертая стремится предписать определенную модель как обязательную, а пятая преследует цель описать существующее состояние. В толковании языкового отношения как эстетического конструкция и реконструкция менее всего представлены, деструкция редко встречается (скажем, у Б. Кроче), проскрипция является типичной для тех, кто языковое отношение рассматривает прежде всего в рамках речевой структуры и как нормативный феномен, а дескрипция является самой распространенной.

23. В осмыслении реального мира используются различные процедуры: категоризация, концептуализация, функционализация, идентификация, полисемантизация, квантификация, концентрация, финализация и т. п. В категоризации языковые единицы сводятся к элементарным онтологическим (философско-логическим) категориям. В концептуализации осуществляется поиск концептов и примитивов. Функционализация направлена на определение общей функциональной нагрузки языковых единиц и выделение глобальных функций. В идентификации языковые единицы последовательно сводятся к более узкому кругу идентификатора — единиц с самыми общими признаками. Полисемантизация преследует цель создать конусную структуру многозначности. Квантификация направлена на поиск самых частотных единиц. В концептуализации проводится сгущение в семантические сплавы. Финализация стремится найти последнюю, конечную единицу, единицу, с которой все начинается и заканчивается. Все эти процедуры по-разному представлены в эстетике языковых отношений. Большинство из них стремится найти доминанту, собственно эстетическую или частично эстетическую. Существуют реальные (онтологические, денотативные), концептуальные (понятийные, гносеологические, сигнификативные) и формальные (выразительные, номинативные), соответственно выделяются реально-эстетические, концептуально-эстетические и формально-эстетические доминанты.

24. Примером эстетической финализации (выделения финального, окончательного, последнего элемента) является провозглашение слова года, десятилетия, столетия (положительного, хорошего слова) или самого плохого слова (антислова) года, десятилетия, столетия. В основе такой процедуры находится эстетизация, которую сопровождают другие аксиологические подходы (социологические, психологические, политические, утилитарные и т. п.). Приведем три примера.

(а) Американское диалектологическое общество регулярно регистрирует новые слова и выражения, входящие в словарь американского английского языка, а потом объявляет «слово года», «слово века» и т. п. Словом прошедшего десятилетия стал *веб* (*web*), словом XX в. — *джаз* (*jazz*), а словом тысячелетия — *она* (*she*). Выбор *она* (*she*) объясняется тем, что в I тыс. н. э. этой лексемы вообще не существовало (женщин называли *heo*, как синоним к 'они' *they* (мн. число для всех родов). Словом 2001 г. признана комбинация цифр 9–11, обозначающая дату террористической атаки на Нью-Йорк и Вашингтон.

(б) Общество немецкого языка (Gesellschaft für deutsche Sprache) каждый год проводит отбор слов и словосочетаний, которые имели необычайный резонанс в обществе или чаще всего употреблялись в определенном периоде (эстетическое отношение и здесь налицо). Оно составило список слов XX в.: *Autobahn* (автодорога), *Beat* (такт, удар), *Dritte Welt* (третий мир), *Drogen* (наркотики), *Eiserner Vorhang* (железный занавес), *Emanzipation* (эмансипация), *Energiekrise* (энергетический кризис), *Faschismus* (фашизм), *Fernsehen* (телевизор), *Fließband* (конвейер), *Freizeit* (свободное время), *Fundamentalismus* (фундаментализм), *Gen* (ген), *Globalisierung* (глобализация), *Holocaust* (массовое уничтожение), *Kommunikation* (коммуникация), *Konzentrationslager* (концлагерь), *Kreditharte* (кредитная карточка), *Kugelschreiber* (шариковая ручка), *Massenmedien* (средства массовой информации), *Mondlandung* (посадка на Луну, прилунение), *Pille* (пилюля; противозачаточная таблетка), *Planwirtschaft* (плановая экономика, хозяйство), *Oktoberrevolution* (Октябрьская революция) и *Pere-strojka* (перестройка) (данные с сайта www.duden.de). С 1977 г. выбирается и слово года (*das Word des Jahres*). В США в 2001 г. им стало *11 сентября*³ (*der 11. September*). С 1991 г. в Германии определяется антислово года — самое плохое слово (*das Unwort des Jahres*). Такими стали: в 2001 г. *Gotteskrieger* ('божий воин' — исламский террорист), в 2000 г. *national befreite Zone* ('зона, свободная от иностранцев' — районы и места в восточных германских землях, которые терроризировали правые экстремисты), в

1999 г. *Kollateralschaden* ('коллатеральный ущерб' — натовское обозначение гражданских жертв войны в Косово), в 1998 г. *sozialverträgliches Frühableben* (ограничение роста гонораров врачей), в 1997 г. *Wohlstandsmüll* (названия лиц, непригодных для работы, и больных), в 1996 г. *Rentnerschwemme* (ошибочное представление о социально-политическом состоянии), в 1995 г. *Diätenanpassung* (увеличение суточных в Бундестаге), в 1994 г. *Peanuts* (большие открытые счета для ремесленных работ), в 1993 г. *Überfremdung* (насыщенность иностранцами), в 1992 г. *ethnische Säuberung* (этническая чистка), в 1991 г. *Ausländerfrei* ('без иностранцев' — лозунг против иностранцев) [Unwort 2001; Unwortdesjahres 2001]. Антисловом столетия (*das Unwort des Jahrhunderts*) стала лексема *Menschenmaterial* (человеческий материал) [Korlén 2000].

(в) В России составлен список «самых популярных слов» (лучше сказать «антислов») 1999 г., куда вошли *зачистка*, *мочить*, *пиар* и др., а также плохие «блоки слов» типа *информационная война*, *точечный удар* [Павлова-Сильванская 1999]. Словом 1944 г. стало *пожалуйста* [Слово года 1944], а в Свердловской области словом 2002 г. был назван *кворум*, так как с ним было много проблем в политической жизни [Слово 2002]. В Белоруссии экономическим словом 2001 г. выбрана *либерализация* [Слово 2001].

25. Формальные модели языковых отношений, в том числе и эстетических, можно свести к пяти основным фигурам: треугольнику, парашюту, дереву, конусу и сфере. Треугольник составляют эстетическое — субъект — объект. Парашют представляет собой сочетание различных эстетических перспектив в одно целое. При помощи дерева моделируются некоторые эстетические отношения. В конусе выделяется только одно эстетическое явление, например прекрасное.

26. Для начального анализа языкового отношения как эстетического лучше всего подходит сфера. Эта геометрическая фигура является идеальной для формализации эстетических отношений, так как (а) охватывает все отношения без исключения, (б) представляет их равноправно. Понятие сферы приобретает в последнее время особое значение. Этому способствовал В. И. Вернадский, который выделил два типа сфер и создал учение о *биосфере* и *ноосфере*. Он писал: «В лике Земли выявляется поверхность нашей планеты, ее *биосфера*, ее наружная область, отграничивающая ее от космической среды» [Вернадский 2002: 32]. К *ноосфере* он подходит в анализе научного мировоззрения как планетного явления и подчеркивает, что под влиянием научной мысли и человеческого труда биосфера переходит в новое состояние — *ноосферу* [Там же: 252]. Учение В. И. Вернадского получило отклик и в фило-

логии. Так, Ю. М. Лотман создал в 1984 г. термин *семиосфера*, охватывающее семиотическое пространство, его структурную неоднородность и внутреннее разнообразие. А. Ф. Лосев говорил о сфере смыслов [Лосев 2000а; 2006]. Д. С. Лихачев ввел понятие *концептосфера*: «Термин *концептосфера* вводится мною по типу терминов В. И. Вернадского: *ноосфера*, *биосфера* и пр. Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры — культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности» [Лихачев 1997: 287]. Для толкования языкового отношения как эстетического является важным понятие *аксиосфера*. Им обозначается вся область ценностного отношения человека к миру [Столович 1999: 105]. «Очевидно, что и в атмосфере, и в биосфере, и в ноосфере, и в семиосфере не все является ценностно значимым. Вместе с тем, понятие аксиосферы не ведет фатально к полной автономизации мира ценностей. Это понятие может служить для определения связи сферы ценностей с другими сферами бытия, в частности и в особенности — со сферой культуры» [Там же: 106]. Леонид Столович приходит к выводу, что взаимодействие специфически различных сфер не представляет собой «крутой пограничный режим», а подразумевает взаимопроникновение, диалектическое взаимодействие, единство противоположностей. «Биосфера не может существовать без атмосферы. Человек принадлежит и к биосфере, и к ноосфере Разума. Семиосфера — необходимое условие функционирования ноосферы. Без аксиосферы человечество также не в состоянии существовать, как биосфера без атмосферы» [Там же].

27. Для полного осмысления языкового отношения как эстетического необходимо эстетические явления соотносить с корреляционными параметрами, какими являются аксиологичность, димензиональность, динамичность, (интер)дисциплинарность, эксплицитность, нормативность, иерархичность, гомогенность, комплексность, контактность, контрастность, квантитативность, модулятивность, обязательность, операциональность, реальность, сегментарность, стратифицированность, направленность, зависимость и доминантность. Но анализ этого вопроса выходит по объему за рамки данной работы.

☺

ЛИТЕРАТУРА

- Беззубов 1975 — Беззубов А. Н. Стилистические и эстетические особенности частей речи в поэзии Алексея Кольцова // Вестник ЛГУ. Л., 1975. Вып. 2.

- Бычковы 2001 — *Бычков В. В., Бычков О. В.* Эстетика // Новая философская энциклопедия. М., 2001. Т. 4.
- Вернадский 2002 — *Вернадский В. И.* Биосфера и ноосфера. М., 2002.
- Голуб 1986 — *Голуб И. В.* Стилистика современного русского языка. М., 1986.
- Донецких 1980 — *Донецких Л. И.* Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений. Кишинев, 1980.
- Донецких 1982 — *Донецких Л. И.* Эстетические функции слова. Кишинев, 1982.
- Животић 1982 — *Животић Р.* Вулгаризми у комуникативној и естетичкој функцији // Језик у савременој комуникацији. Београд, 1982.
- КСЭ 1983 — Краткий словарь по эстетике / Под общ. ред. М. Ф. Овсянникова, В. А. Разумного. М., 1983. 1-е изд. — 1964.
- Лебедева 1973 — *Лебедева Н. В.* Об эстетической функции и лингвистических основах поэтической речи // Проблемы грамматики и стилистики английского языка. М., 1973.
- Лихачев 1997 — *Лихачев Д. С.* Концепты русской культуры // От теории словесности к структуре текста / Под ред. В. П. Нерознака. М., 1997.
- Лосев 2000а — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Харьков; М., 2000.
- Лосев 2000б — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. Харьков; М., 2000.
- Михайлов 1968 — *Михайлов М. М.* Стилистика русской речи. Чебоксары, 1968.
- Николаева 1979 — *Николаева В. В.* Эстетика языка и речи. Л., 1979.
- Николаева 1990 — *Николаева Т. М.* Опыт классификации ученых: метод — объект // Вопросы кибернетики: Язык логики и логика языка. М., 1990.
- Разинкина 1985 — *Разинкина Н. М.* О возможности приложения некоторых критериев эстетики к формулировке лингвистического понятия «функциональный стиль» // Функциональный стиль: лингво-методические аспекты. М., 1985.
- Сваричевская 1990 — *Сваричевская Л. Ю.* Формирование эстетического значения глагольных словосочетаний в прозаическом тексте (на материале романа В. Орлова «Альтист Данилов») // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Мова і сучасність. Львів, 1990. Вип. 21.
- Столович 1999 — *Столович Л.* Философия. Эстетика. Смех. СПб.; Тарту, 1999.
- Тофтул 1968 — *Тофтул М. Г.* Эстетическое отношение человека к действительности. Черновцы, 1968.
- Чернышевский 1955 — *Чернышевский Н. Г.* Эстетическое отношение искусства к действительности. М., 1955.
- Эко 1977 — *Эко У. и др.* Эстетика и теорија информације. Београд, 1977.

- Эстетика 1989 — Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева, Л. И. Новиковой, В. И. Толстых. М., 1989.
- Korlén 2000 — *Korlén G.* Das Unwort des Jahrhunderts «Menschenmaterial» // LMS Lingua / Hrsg. von der Riksföreningen för Lärarna i Moderna Sprak. Göteborg, 2000. № 3.
- Miko 1966 — *Miko F.* Z problémov estetiky jazyka // Slovenské pohl'ady. Bratislava, 1966.
- Mukařovský 1940 — *Mukařovský J.* Estetika jazyka // Slovo à slovesnost. Praha, 1940.
- Mukařovský 1964 — *Mukařovský J.* The Aesthetics of Language // A Prague School Reader on Aesthetics. Literary Structure and Style. Washington, 1964.
- Mukařovský 1935 — *Mukařovský J.* Esteetická funkce a estetická norma jako sociální fakt. Praha, 1935.
- Mukařovský 1936 — *Mukařovský J.* Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Praha, 1936.

ИСТОЧНИКИ

- Unwort 2001 — <http://www.unwort.de>.
- Unwortdesjahres 2001 — <http://www.unwortdesjahres.org/unwort>.
- Павлова-Сильванская 1999 — «Московские новости», 28.12.1999.
- Слово 2001 — «Белорусская газета», № 50 [316] от 26.12.2001.
- Слово 2002 — Grad Info ТОК. радио 107,6 МГц, 26 мая 2002 г. В столице Урала 17:17.
- Слово года 1944 — <http://gm731.narod.ru/VEshKi/v1944.htm>.
- Толстой 2000 — *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: Война и мир // МЦФ. ИДД. CD. www.iddk.ru. М., 2000.
- Шолохов 1975 — *Шолохов М. А.* Судьба человека. М., 1975.

И. ВАН ЛЕВЕН-ТУРНОВЦОВА

ИСКУССТВО КРАСИВОГО РАЗГОВОРА И ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ ДИГЛОССИИ

В процессе развития языка имеются явления «естественной» и «искусственной» стандартизации. О «естественной» стандартизации можно говорить тогда, когда определенная форма существования языка развивается в согласии и одновременно с развитием коммуникативных потребностей данного языкового сообщества¹. К «искусственной» стандартизации приступают тогда, когда коммуникативные потребности и языковые средства не совпадают по времени и функциям и когда разработка новых функциональных средств становится (по различным причинам) необходима.

В развитии всех литературных языков европейского ареала имеется четко определяемая фаза «искусственной» стандартизации, которая в большинстве случаев происходила в XVIII или XIX столетии и представляет собой преднамеренно осуществляющуюся, целенаправленную разработку лексических, синтаксических и стилистических средств [Kloss 1976: 301 f.]. Все эти языки связаны с письменностью (Schriftlichkeit/Literarität), их норма во многих отношениях диктуется письменностью. Все нелитературные формы существования языка (нонстандарты) являются прежде всего результатом «естественной» стандартизации. На их развитие также повлияла письменность, но это влияние было опосредованным, скорее контекстуальным, чем текстуальным рода. Интенсивность этого влияния сказалась на различиях функционального потенциала данных нонстандартов, который (преимущественно в сфере устной речи) может приближаться к многофункциональности литературного языка.

Рассмотрим социолингвистические условия и следствия «искусственного» формирования литературного языка и определим роль, форму и функцию коммуникативного феномена, который будем называть «искусством красивого разговора». Выражение «искусство красивого разговора» можно связать с понятием и термином «искусство конвексации» («Konversationskunst»), отме-

¹ О понятии «естественной» и «искусственной» стандартизации см.: [Micklesen 1987: 443 ff.].

чая при этом некоторое несовпадение этих понятий². Понятие «искусство конверсации» связано с утонченными, изысканными, преимущественно вербальными, но не только вербальными нормами коммуникации и поведения традиционных европейских элит времен просвещения, классицизма и романтизма. Оно связано с «гласностью» литературных и музыкальных салонов. «Искусство красивого разговора» — его «гражданское», или «цивильное», наследие, т. е. элаборированный коммуникативный стиль XIX в. «бюргерского» периода (*Bürgertum*), перенесенный из среды салонов в частную сферу семьи и используемый в рамках неофициального, спонтанного, семейного общения.

Хотя чешская функциональная стилистика определила существование особого функционального (устного) «стиля (и даже языка) повседневного общения» и положила таким образом начало описанию этого феномена, он не попал в центр интереса и практически не анализировался. В чешском языковом контексте к нему относятся скорее с морфологической и лексикологической, чем с прагматической и социолингвистической точек зрения. Этот стиль характеризовали прежде всего *ex negativo*, подчеркивая определенные дефициты «языковой культуры». В Чехии неформальное, спонтанное, семейное общение происходит во всех слоях общества (с незначительными региональными отличиями) на морфологической основе чешского разговорного языка 2 (*obecná čeština*). Для формального, неспонтанного, нечастного общения используются средства разговорного языка 1 (*hovorová čeština*)³.

Функциональная комплементарность двуязычия в среде носителей языка была описана Фергюсоном уже 50 лет назад [Ferguson 1959]. За прошедшее время его концепция дискутировалась, подвергалась критике, дополнялась и модифицировалась применительно к различным языковым ситуациям. Во всех описанных Фергюсоном ситуациях наблюдалось четкое функциональное различие между субкодами, используемыми в данном языковом обществе. Один из них (престижный) разговорный язык 1 и *high-variety* в терминологии Фергюсона использовался в не частной, не спонтанной, но тематически более комплексной коммуникации; второй (не-



² Выражение «искусство красивого разговора» (чеш. *umění krásného hovoru*) использовал В. Матезиус [Mathesius 1944].

³ Нумерация обоих разговорных языков отражает аспект нормативной ориентации данного языка: в отличие от *разговорного языка 2*, принадлежащего к сфере нонстандарта, *разговорный язык 1* ориентирован в направлении кодифицированного литературного языка, хотя с ним в нормальном случае не совпадает.

престижный) разговорный язык 2 и *low-variety* в его терминологии являлся для всех субкодом частной, спонтанной, семейной коммуникации. Различия между обоими субкодами можно переформулировать и дополнить: в рамках диглоссии обе формы существования языка используются полифункционально, но не панфункционально, и только «естественно» стандартизованный разговорный язык 2 осваивается семейным путем⁴. Противопоставлением диглоссийной языковой ситуации является ситуация, называемая Фергюсоном стандарт-с-диалектами (*standard-with-dialekts*). В рамках этой языковой констелляции престижный разговорный язык 1 (*high-variety*) используется панфункционально — т. е. в обеих сферах коммуникации и без тематических ограничений, но продолжает существовать функциональное ограничение разговорного языка 2 (*low-variety*). Вторая разница — это материнский статус обоих субкодов.

Эти два типа языковых ситуаций тесно связаны с центральными пунктами языкового и национального развития нового времени: с оппозицией родной/неродной и оппозицией панфункциональность / не панфункциональность. Наряду с этими оппозициями существует третий компонент данных констелляций: наличие или отсутствие специфического разговорного стиля, который можно описать как с точки зрения языковой системы, так и с точки зрения просодии, паралингвистических и прагматических регулярностей и также социолингвистически — как воплощение специфического стиля общения, возникшего на основе уже упомянутого «искусства конверсации» и «искусства красивого разговора».

Рассмотрим сначала тематический аспект применительно к указанным двум языковым ситуациям. В рамках диглоссии выбор литературной, научной, политической и т. д. темы определяет (в идеальном случае, однако реальность всегда сложнее) переход к лексическому, морфологическому, синтаксическому регистру выработанного субкода. В рамках атипичной диглоссии — т. е. там, где лексические средства разработанного субкода были интегрированы в рамках разговорного языка 2, смена морфологического и синтаксического регистра может отсутствовать. Его использование имеет не столько коммуникативную, сколько метакоммуникативную функцию и коррелирует с контекстуальными характеристиками коммуникативной ситуации и с дистанцией между собеседниками. В рамках ситуации «стандарт-с-диалектами» факультативная смена регистра у говорящих на разговорном языке 1 отсутствует.

⁴ За терминологическое разграничение поли- и панфункциональности следует поблагодарить Д. Вейса.

Но и здесь есть множество тех, кто использует разговорный язык 1 только поли-, а не полностью панфункционально, так как они не родились в среде его носителей. Носители родного разговорного языка 1, как правило, не владеют каким-либо другим разговорным языком. Но они в состоянии пользоваться стилистическими средствами традиционного искусства разговора. Если не рассматривать просодическую и паралингвистическую сторону, эти средства можно характеризовать прагматически. Ключевые понятия в этом случае: большая вербальная нагруженность, ориентация на партнера, вежливость, косвенность (*Indirektheit*) и избегание конфликтов⁵.

Зададимся теперь тривиальным вопросом, как разработанный, панфункциональный разговорный язык 1 констелляции стандарт-с-диалектами становится родным языком определенного слоя общества. Для этого следует опровергнуть ошибочное утверждение, основанное на имплицитной предпосылке, что престижный разговорный язык 1, системно близкий литературному языку, — это результат «естественной» стандартизации и развивается, так сказать, органически на определенном социально-региональном субстрате и имеет при этом постоянно статус родного языка⁶. Однако это не так: использование ориентированного на литературный язык высокого варианта разговорного языка в системе стандарт-с-диалектами нельзя считать последствием «естественного» развития литературного языка. Это практически всегда постдиглоссийная ситуация, в которой функционально ограниченно применяемый, разработанный вариант языка был интегрирован и в рамки семейной коммуникации и таким образом стал родным языком определенного слоя общества — той его части, из которой выходила элита нового времени. То есть прежде всего городское бюргерство (*Bürgertum*)⁷.

Рассмотрим факторы, определяющие преодоление диглоссии и освоение высокого варианта разговорного языка в некоторых языковых обществах Европы. Это, с одной стороны, социальная структура конституирующегося народа и прежде всего то обстоя-

⁵ Это как раз характеристики выработанного стиля общения, возникновение и философские основы которого описал Гёттер [Göttert 1988]. Прагматическую ориентацию и социальный фон его описала А. Линке [Linke 1996].

⁶ Для немецкого языкового сообщества процесс освоения этого языка в семье описал Маттхайер [Mattheier 1991: 41 f.; 2000: 1085], для английского — Гёрлах [Görlich 1988: 135 ff.].

⁷ Традиционными элитами европейского ареала являются дворянство и купечество, см.: [Linke 1996]. Об участии дворянского сословия в разработке русского разговорного языка 1 см.: [Виноградов 1992].

тельство, возникал ли он в качестве «социально полного» или «социально неполного» общества, т.е. на основе ментальных и поведенческих стандартов средних (городских) сословий⁸. Второй фактор, существенно повлиявший на освоение высокого варианта разговорного языка, связан с данной социальной структурой — сложившейся на основе слоевых отношений, содержания гендерных ролей и прежде всего женской роли. Она, несмотря на множество общих структурных черт в «социально полных» и «неполных» обществах, различается не только с точки зрения положения женщины в рамках патриархальной обстановки, но в значительной степени также с точки зрения того, что считается уместным и ожидается от представительницы данного социального слоя и относительно ее культурного «ноу-хау». Только женщины элитных слоев участвовали в разработке элаборированного стиля общения и приняли участие в его развитии в обстановке «полугласности» литературных и музыкальных салонов, которыми, как известно, владели женщины-дамы образованных слоев общества, выполнявшие там роль хозяйки, авторитета, медиатора, автора и, кроме того, бывшие воплощением коммуникативно ориентированного культурного капитала своего времени и своего класса. Все эти роли стали предпосылкой семейного освоения элаборированного языкового стиля, его превращения в родной язык определенной части общества⁹. Разработанный языковой стиль и «высокий» субкод языка, очевидно, стал родным панфункциональным разговорным языком 1 лишь там, где традиционно сложившаяся элита общества, включая в себя женщин, приняла участие в формировании народа нового времени. Здесь и семиотизация общественных различий показывает определенную традицию, традицию, которая не препятствовала дистинктивному использованию языкового кода в рамках социальной интеракции и осталась допустима как в социальном, так и в ментальном плане.

Содержание гендерной роли женщин элиты и не-элиты в прошлом существенно различалось и продолжает различаться и сегодня. Это подтверждает как анализ различия «женского» поведения, «задач женщины», так и присутствие или отсутствие женщин в полуофициальном пространстве, их конкретные обязанности, практическая деятельность, ограничение их свободы и т. д.¹⁰. Структура женской гендерной роли становится особенно

⁸ Влияние «социальной полноты» на возникновение европейских народов описал М. Хрох [Hroch 1968; 1999a; 1999b].

⁹ Ср. выводы: [Leeuwen-Turnovcová 2002a; 2002b; 2003].

¹⁰ Ср.: [Paletschek 1995: 159 ff.; Leeuwen-Turnovcová 2002b].

значимой в эпоху Просвещения, определяя здесь прежде всего объем, направленность и тематическую наполненность образования женщин, что в значительной степени повлияло как на культурные стандарты женщин (их литературное, философское, музыкальное и т. д. образование), так и на их участие в интеллигентном разговоре. Здесь надо искать предпосылки «культурного капитала», который становится необходимым при разработке «искусства красивого разговора» и его постепенной интеграции в семейный обиход. Различия между «социально полными» и «социально неполными» народами проявлялись прежде всего в этом культурном вкладе женщин и их культурном капитале, который формировал лингвокоммуникативную ситуацию нового времени и впоследствии языковые констелляции современных европейских народов.

В социально полных обществах в эпоху Просвещения появился тип образованной женщины — переводчицы, автора, музы и салонной дамы, адресата литературной продукции авторов-мужчин, особого авторитета и медиатора философского дискурса. Эта образованная дама стала формировать и воплощать искусство салонной беседы. Но она — чему не всегда уделяется должное внимание — происходила преимущественно из образованного дворянского или состоятельного городского сословия, а не из среды мелких ремесленников и торговцев. Предпосылкой ее разнообразного культурного «ноу-хау» и ее способности вести красивый разговор было разностороннее образование, что также часто остается незамеченным и неверно истолковывается как результат индивидуальной одаренности. Такое образование для женщины было привилегией элиты — тогда эпоха общего образования была еще далеко и женщины получали образование дома и в частных пансионах, что было связано с большими затратами. Оно было недоступно малоимущим слоям населения.

Институт домашнего и частного образования с его учителями, гувернантками и компаньонками, наряду с образованными матерями, обеспечивал передачу по женской линии того культурного капитала, который в течение времени повлиял на содержание, структуру и форму языкового и прагматического стиля общения. В XIX в. — в эпоху бюргерства (Bürgertum) — в соответствии с понятиями своего сословия женщина из обеспеченной городской среды стала менее заметна — сфера ее действия из общества открытого салона времени Просвещения и классики была перенесена в частные дома, но ее доля в культурном капитале сохранилась. Этот капитал по-прежнему имел литературный и вербально-коммуникативный характер и был связан со стандартами

общения¹¹. Не случайно первыми внесемейными профессиями женщин (первоначально из не очень состоятельных семей дворян и из городских сословий) были профессии учительницы, воспитательницы, гувернантки и компаньонки. Не случайно и по сей день существует стереотипный взгляд на «женскую» одаренность в области языков, коммуникации и общения и неспособность женщин к естественным или техническим дисциплинам. Роль женщины из состоятельных городских сословий в течение XVIII и XIX столетий была ролью компетентной, образованной воспитательницы подрастающего поколения и представительницы сословия, сознающего себя культурной элитой. Такой роли женщины среднего сословия не выполняли.

Влияние различий в направленности и объеме домашнего и частного образования женщин демонстрирует анализ женского образования у «социально неполных» народов, к которым причисляют и чешский народ. И здесь, конечно, было женское домашнее образование, но оно имело принципиально практическую ориентацию и служило подготовкой к роли будущей тихой, послушной, верующей, трудолюбивой и бережливой домохозяйки. Хотя редкие автобиографические записки и первые шаги по изучению образования женщин более состоятельной части среднего сословия в Чехии говорят о преподавании немецкого языка, музыки, танцев и иногда даже рисования, было бы неверно приравнивать культурные стандарты женщин среднего сословия к стандартам женщин из среды бюргеров и/или дворянства. Эти уроки длились обычно один час в сутки. Изучался только языковой узус, но не норма. Уроки чешского языка до 60-х гг. проводились только в чешско-немецких семьях. Здесь невозможно искать предпосылки возникновения и употребления разработанного стиля общения, предшественника разговорного языка 1. Культурный уровень различался по степени владения языками, по степени освоения коммуникативных и общественных навыков, по ориентации, объему и функции употребления литературного материала, т.е. культуре чтения, по способности к активной интроспекции и ее отражению в эпистолярной и дневниковой культуре, которые, как известно, предвосхищают собственные попытки сочинительства писателей-дилетантов. Не случайно в говорящей по-чешски Чехии тип женщины-писательницы и переводчицы, занимающейся литературной де-

¹¹ Мужское образование в то время развивалось уже в направлении профессионализма и теряло свой прежний «универсальный», неспециализированный характер.

ятельностью любительски или профессионально, еще в конце XVIII в. был совершенно не представлен, и в первые десятилетия XIX в. приходилось ждать его появления. Он сначала был «изобретен» писателями-мужчинами¹². Хотя присутствие женщин в литературе с середины XIX в. несколько увеличилось, оно по сравнению с «социально полными» народами осталось очень скромным. Данную ситуацию нельзя сравнивать с наличием образованных, литературно активных женщин русского, немецкого, французского или английского языкового сообщества¹³.

В силу тех же обстоятельств репрезентировавшие женское образование и женский вклад в общественной сфере литературные салоны (насколько в Чехии вообще можно говорить о салонах) являются слишком слабыми институциями¹⁴. В течение сотни лет, прошедших между индустриализацией и распространением высшего образования женщин в частных или общественных школах, женщины «неполных наций» с их практически ориентированным домашним образованием и их тяжелой нагрузкой и большим количеством детей оставались далеки от выработанной языковой практики, основанной на внедрении письменной культуры, и вместе с тем также от сформированного языкового стиля. Понятно, что они, конечно, не могли ни содействовать разработке соответствующего стиля, ни внедрять его, ни пользоваться им в полуофициальном, нечастном общении, ни ввести его в частную и семейную сферу коммуникации.

Сословная и гендерная ситуация «социально полных» и «социально неполных» народов накладывается на два проявления языковой культуры, которые можно определить, лишь упрощая комплексность вопроса. Для ее характеристики используем два этикета, определяющие сначала только две крайние антитезы: «ментально и в ежедневной практике внедренная литературность (Literarität)», с одной стороны, и «ментально и в ежедневной практике внедренная устная речь (Oralität)» — с другой. Структурное и коммуникативное проявление этих феноменов можно описать пози-

¹² О «мужских» заслугах в возникновении писателя-женщины см. [Leeuwen-Turnovcová 2002b: 378 ff.].

¹³ У «социально полных» народов занимающиеся литературой женщины (из слоев элиты) являются частью картины эпохи Просвещения, и развитие традиции женского авторства сравнительно быстро приводит к возникновению ситуации серьезной конкуренции, что подтверждает анализ положения в России. Ср., например: [Савкина 1998: 38; Heldt 1987; Göpfert 1992; Kelly 1994; Green 1994; Vowles 1994; Demidova 1996; Tomei 1999].

¹⁴ О специфике чешских салонов см.: [Salony 1999].

тивно лишь в первом случае, однако релевантные для реальности ситуации находятся где-то посредине между этими двумя полюсами и переходы между ними подвижны. Причина этих переходов — распространение установившегося и опирающегося на письменность образования и вытекающих из него культурных привычек, которые постепенно нивелируют яркие различия. Тем не менее есть различия в деталях данных языковых и коммуникативных структур, которые еще предстоит рассмотреть. Хотя традиции культуры письменности (*Literarität*) очень сложны, применительно к народам Европы можно, упрощая, говорить о преимущественно письменной и преимущественно устной ориентации отдельных социальных групп (но, как правило, не всего общества). Подойдем к рассмотрению их через оппозицию, для которой на русском языке не хватает терминов, из-за чего используем псевдотермин БЮРГЕРСКИЙ — НЕБЮРГЕРСКИЙ (*BÜRGERLICH — NICHT-BÜRGERLICH*)¹⁵.

Самые маркированные элементы и корреляты «бюргерской» культурной ориентации описаны в работах по исторической социологии. Это высокая оценка индивидуальных достижений, основанное на этом ожидание вознаграждения, престижа в обществе и политического влияния, а также сознание принадлежности к элите общества; далее сюда относится тенденция к рациональной и методичной организации жизни, новое понимание семьи, которая из инструмента материального выживания превращается в пространство эмоциональной защищенности, приятия и частной жизни, сферу, в которой оценочная система внешнего мира снимается. Эта новая семья впервые становится местом передачи образования по материнской линии. Важную роль здесь и в обществе играют терпимость, способность к компромиссу, любовь к свободе¹⁶. Значительную роль играет хорошее поведение, безупречная одежда и осанка, хорошее образование и духовные предпочтения для литературных, театральных, художественных, музыкальных тем как классических воплощений бюргерского понятия культуры, далее роль женщины во внешней и внутренней репрезентации данного социокультурного статуса и не в последнюю очередь разработанный стиль общения с его системными, тематическими, вербальными, паравербальными, музыкальными проявлениями, в

¹⁵ Следует учитывать, что нам приходится прибегать к значительному упрощению, так как без редукции сложности первое приближение к анализу данных феноменов и их коммуникативных следствий невозможно.

¹⁶ Ср. [Conze, Kocka 1985; Kocka 1987; 1995] и нашу разработку темы в [Leeuwen-Turnovcová 2001; 2002a].

котором дискретно семиотизируется собственная сословная принадлежность¹⁷. Этот языковой стиль в начале его формирования воспринимался как стиль «женский»¹⁸. Специфически женская его окраска становится понятной на фоне истории женского образования и в связи с содержанием женской гендерной роли XVIII и XIX вв.¹⁹ Не случайно, что этому коммуникативному стилю присущи признаки, которые феминистская лингвистика назвала элементами «женского речевого стиля», не заметив, что предметом ее исследований практически исключительно стала постбюргерская (преимущественно академическая) языковая культура²⁰. Этому коммуникативному стилю свойственны уже известные нам качества: вербальная нагрузка (*verbaler Aufwand*), четкая ориентированность на партнера, вежливость, косвенность и, не в последнюю очередь, бесконфликтность.

В XIX и в первой половине XX в. для этой языковой культуры обоих полов была характерна не только ориентация на литературную языковую норму, но и, как показала А. Линке, коммуникативные привычки, охватывающие физическую, психическую и социальную личность общающихся и распространяющиеся на мимику и жестикуляцию, физическую осанку, тембр и громкость голоса и на всё ведение разговора, на уместные и неуместные для него литературные, музыкальные, относящиеся к искусству, к области научных знаний и т. д. темы, а также на уместную эмоциональную вовлеченность в аргументацию. Способность поддерживать общеинтересный, неспециализированный, вербально разработанный, ориентированный на партнера или партнеров бесконфликтный разговор стала символом и симптомом социальной принадлежности к элитному слою общества. Языковые средства и языковой стиль по-

¹⁷ Языковой культуре немецкой буржуазии XIX в. посвящен блестящий анализ Линке [Linke 1996].

¹⁸ Ср. его пародирование в пьесе Мольера «Смешные жеманницы» или в языке провинциальных помещиц у Гоголя; ср. также аспект «женской» деликатности в восприятии языковых средств «нового слога» Карамзина.

¹⁹ О русской ситуации см. [Очерки 1973; Nash 1978; 1988; Johanson 1987; Пушкирева 1999]; о состоянии образования в Чехии XIX в. пока еще мало известно [Leeuwen-Turnovová 2002a; 2002b].

²⁰ Этим объясняется то обстоятельство, что исходные гипотезы об асимметрической роли полов в смешанных группах постоянно фальсифицируются. В этих группах, состоящих практически всегда из студентов или экс-академиков или из говорящих, близких лингвокоммуникативной культуре «бюргерского» типа, действуют несколько более умеренные коммуникативные отношения. Пока, насколько нам известно, слоевые различия коммуникативного поведения не анализировались.

лучили особую метакоммуникативную функцию и наряду с инструментом общения стали дискретным индикатором социокультурных различий²¹.

Языковая культура письменности более или менее сознательно идентифицируется с языковой культурой образованной элиты, прежде всего бюргерской. Однако форма, (частично) содержание, функциональный диапазон и прагматические нормы этой культуры изменяются с влиянием традиционных элит и увеличением ментального и общекультурного влияния «атипичных» или скорее менее «традиционных» слоев²². Они изменяются уже под влиянием культуры и традиций мещанства, и не только тогда, когда на передний план выступают традиции сельской жизни. Их «небюргерский» характер и соответствующая ему языковая культура в Европе также возникали в контексте письменности. И они имеют свои собственные языковые и социокоммуникативные нормы, связанные опять же с ментальной, языковой и гендерной традициями.

К их описанию можно подойти скорее контрастно. Языковая культура этого другого («небюргерского») типа не является культурой постоянной вербализации и вербальной нагруженности, специфически разработанной вежливости, подчеркнуто непрямой манеры и четкой ориентации на партнера²³. Она не является культурой бесконфликтности. Эта языковая культура не захватывает целой физической, психической и социальной личности общающихся, она налагает меньше ограничений на громкость голоса, придает меньше значения как мелодии и тембру голоса, так и мимике и жестике. Она допускает разговоры на бытовые темы, молчание и немногословность в отношении к незнакомому, чужому индивиду. Нейтрализующий дистанцию разработанный и почти ритуализованный *small talk* не принадлежит к ее обязательному репертуару.

В рамках этой языковой культуры, ориентированной на литературный разговорный язык 1, несмотря на его престиж и роль репрезентанта национальных амбиций, не стал родным языком семьи. Этому препятствовали сословно-гендерные аспекты соци-

²¹ Ср.: [Mattheier 1991; Linke 1991; 1996; Leeuwen-Turnovcová 2001; 2002a].

²² «Типичность» и «атипичность» данной констелляции относительна. В Европе типичной по сути надо считать вторую («атипичную») констелляцию без традиционных элит, формировавшихся под влиянием мещанства, — ведь это наиболее частая констелляция. В этом случае типична и ситуация диглоссии, «атипичны» же (по-скольку менее частотны), напротив, ситуации «стандарта-с-диалектами».

²³ Хорошим тому примером являются соответствующие нормы русского городского просторечия, описанные в сборниках 1970-х гг.

альной структуры и к ним принадлежащие культурные стандарты мужчин и прежде всего женщин, препятствием была также практическая ориентация женской гендерной роли, скромное состояние домашнего образования женщин, отсутствие альтернатив вне семьи; далее из сословной констелляции вытекает дефицит культуры читателя среди женщин и не в последней мере периферийная роль женщин в области полуофициального общения. Исходя из этого сословного и гендерного фона, преодоление границы между нечастной и частной (семейной) сферой было невозможным.

Культурная модель первого элитного типа формировала частное коммуникативное пространство по правилам нечастного и восстановила в обоих этих пространствах одинаковые разработанные лингвокоммуникативные нормы. Их начали применять дистинктивно, как маркеры собственной культурной принадлежности. Такая метакоммуникативная функция в рамках культурной модели второго типа не встречается. Наоборот: здесь наблюдается тенденция к нивелированию интерперсональных и социокультурных различий²⁴. Владение сформированным вариантом и его использование и здесь воспринимается как признак принадлежности к элите, но оно принято только в неприватном пространстве. Хотя нормы поведения и коммуникации в частной и нечастной сферах приобрели различные (морфологические) признаки, нормы и практика коммуникативного поведения нивелировались и получили свой «плебейско-демократический» характер.

Подведем итоги: не все социальные группы могли в одинаковой степени пользоваться теми же достижениями культуры, не все усвоили одинаковые коммуникативные и языковые стандарты. Это положение имеет силу в гендерном отношении: женщины, не принадлежащие к элитным сословиям (даже если они относились к среднему мещанскому слою), не воспитывались для жизни, в которой определенное значение имели общение, репрезентация, изящное владение языком, нормами поведения и литературной тематикой. Они, напротив, должны были проявить себя в практической сфере, в ведении домашнего хозяйства и, возможно, в промысле и торговле. Не случайно «социально неполным» народам пришлось ждать появления женщин-литераторов. Носителя-

²⁴ Наши выводы связаны прежде всего с чешской языковой ситуацией, в рамках которой не принято пользоваться языковой и неязыковой символической метакоммуникативно, т. е. в качестве маркера социально-культурных различий. Однако они генерализуемы.

ми элаборированной языковой культуры здесь были мужчины того же сословия, но приобретшие языковое и профессиональное образование (часто академическое) в недомашних институциях, т. е. семинариях и публичных высших школах. Их женщины, произошедшие, как и они, из среднего сословия, но исполняющие традиционную роль, не могли приобрести и активно включить в семейный обиход языковую культуру, в формировании и практике которой они принимали только периферийное участие²⁵. Ситуация диглоссии сохранилась, и она заметна в процессе формирования коммуникативных стандартов нового времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Очерки 1973 — Очерки истории школы и педагогической мысли народов СССР: XVIII в. — первая половина XIX в. М., 1973.
- Пушкарева 1999 — *Пушкарева Н. Л.* Домашнее образование российских дворянок (по мемуарной литературе конца XVIII — начала XIX в.) // Вестник университета Российской академии образования. М., 1999.
- Савкина 1998 — *Савкина И.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst, 1998.
- Виноградов 1982 — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1982 (1-е изд. — М., 1938).
- Conze, Kocka 1985 — *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert* / Eds. W. Conze, J. Kocka. Stuttgart, 1985.
- Ferguson 1959 — *Ferguson Ch.* Diglossia // *Word*. 1959. № 15.
- Demidova 1996 — *Demidova O.* Russian Women Writers of the Nineteenth Century // *Gender and Russian Literature. New Perspectives* / Ed. R. Marsh. Cambridge, 1996.
- Göpfert 1992 — *Göpfert F.* Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Russland von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze. München, 1992.
- Görlach 1988 — *Görlach M.* Sprachliche Standardisierungsprozesse im englischsprachigen Bereich // *Soziolinguistica, Internationales Jahrbuch für Europäische Soziolinguistik*. 1988. № 2.
- Green 1994 — *Green D.* Nineteenth-Century Women Poets: Critical Reception vs. Self-Definition // *Women Writers in Russian Literature* / Eds. W. Toby et al. Westport, 1994.
- Heldt 1987 — *Heldt B.* *Terrible Perfection* // *Women and Russian Literature*. Bloomington; Indianapolis, 1987.

²⁵ Ср. наше описание в: [Левченко-Тупицкая 2003].

- Hroch 1968 — *Hroch M.* Die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas. Prag, 1968.
- Hroch 1999a — *Hroch M.* V národním zájmu. Požadavky a cíle evropských národních hnutí devatenáctého století ve srovnávací perspektive. Praha, 1999.
- Hroch 1999b — *Hroch M.* Na prahu národní existence. Praha, 1999.
- Johanson 1987 — *Johanson C.* Women's Struggle for Higher Education in Russia, 1855–1900. Montreal, 1987.
- Kelly 1994 — *Kelly C.* History of Women's Writing. Oxford, 1994.
- Kloss 1976 — *Kloss H.* Abstandsprachen und Ausbausprachen // Zur Theorie des Dialekts / Ed. J. Göschel. Wiesbaden, 1976.
- Kocka 1987 — Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert / Ed. J. Kocka. Göttingen, 1987.
- Kocka 1995 — Bürgertum im 19. Jahrhundert / Ed. J. Kocka. Göttingen, 1995. Bd. 3.
- Leeuwen-Turnovcová 2001 — *Leeuwen-Turnovcová J. van.* Nochmals zur Diglossie in Böhmen — diesmal auch aus der Gender-Perspektive // Zeitschrift für Slawistik. 2001. Bd. 46. № 3.
- Leeuwen-Turnovcová 2002a — *Leeuwen-Turnovcová J. van.* Diglosijní situace z perspektivy genderu // Sociologický časopis. 2002 (в печати).
- Leeuwen-Turnovcová 2002b — *Leeuwen-Turnovcová J. van.* Magdalena Dobromila Rettigová — die züchtige Hausfrau der nationalen Wiedergeburt // Genderforschung in der slawistischen Sprachwissenschaft. Gender-Sprache-Kommunikation Kultur / Eds. J. van Leeuwen-Turnovcová, K. Wullenweber, U. Doleschal, F. Schindler. Wien, 2002.
- Leeuwen-Turnovcová 2003 — *Leeuwen-Turnovcová J. van.* Genderspezifische Aspekte der (Nicht-)Überwindung von Diglossie // Beiträge der Gender-Linguistik zum Slavistenkongress in Ljubljana. München, 2003 (в печати).
- Linke 1991 — *Linke A.* Zum Sprachgebrauch des Bürgertums im 19. Jahrhundert: Überlegungen zur kultursemiotischen Funktion des Sprachverhaltens // Das 19. Jahrhundert / Ed. R. Wimmer. Berlin; New York, 1991.
- Linke 1996 — *Linke A.* Sprachkultur und Bürgertum: Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart, 1996.
- Mathesius 1944 — *Mathesius V.* Společenské základy krásného hovoru // Možnosti, které nás čekají. Praha, 1944.
- Mattheier 1991 — *Mattheier K.J.* Standardsprache als Sozialsymbol. Über kommunikative Folgen gesellschaftlichen Wandels // Das 19. Jahrhundert. Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch / Ed. R. Wimmer. Berlin; New York, 1991.
- Mattheier 2000 — *Mattheier K.J.* Die Herausbildung neuzeitlicher Schriftsprachen // Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationsforschung, 2. 2 / Eds. W. Besch et al. Berlin; New York, 2000.

- Micklesen 1987 — *Micklesen L.R.* Czech Sociolinguistic Problems // Sociolinguistic Problems in Czechoslovakia, Hungary, Romania, Yugoslavia / Eds. W. R. Schmalstieg, Th. Magner. Columbus; Ohio, 1987. I. 3.
- Nash 1978 — *Nash C.S.* The Education of Women in Russia. 1762–1796: Ph. D. Diss. New York, 1978.
- Nash 1988 — *Nash C.S.* Students and Rubles: The Society for the Education of Noble Girls as a charitable Institution // Russia and the World of the Eighteenth Century / Eds. R. P Barlett et al. Columbus; Ohio, 1988.
- Paletschek 1995 — *Paletschek S.* Adlige und Bürgerliche Frauen. 1770–1870 // Adel und Bürgertum in Deutschland 1770–1848 / Hrgs. E. Fehrenbach. München, 1995.
- Salony 1999 — *Salony v české kultuře 19. století.* Praha, 1999.
- Tomei 1999 — *Tomei C.* 1999. Russian Women Writers. Gale Publishing, 1999.
- Vowels 1994 — *Vowels J.* The «Feminisation» of Russian Literature: Women, Language, and Literature in Eighteenth-Century Russia // Women Writers in Russian Literature / Eds. T. W. Clyman, D. Green. Westport; London, 1994.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

- Н. Д. Арутюнова.* Истина. Добро. Красота:
Взаимодействие концептов 5
- В. И. Циммерлинг.* Внеиндивидуальное в эстетическом
(Вместо предисловия) 30

ИСТИНА. ДОБРО. КРАСОТА:

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА В РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ КОНТЕКСТАХ

- Е. М. Верещагин.* *Слѣва* (= קַרְבָּן , $\delta\delta\xi\alpha$): богословская этика
в древнейшей славяно-русской гимнографии? 37
- В. И. Гаврилова.* Павел Флоренский о «красоте» как составляющей
духовной жизни христианина 53
- В. А. Матвеевко.* Красота мира в древнерусских религиозных
контекстах 64
- В. И. Постовалова.* Истина, Добро и Красота в учении
о Божественных именах Дионисия Ареопагита 79
- С. А. Ромашко.* Искусство как прием. Несостоявшаяся эмансипация
эстетического, или как из *ТЕХНИ* получилась *техника* ... 111
- Л. И. Щеголева.* «Поистине прекрасны ноги
благовествующих мир...» 122
- Е. Б. Яковенко.* «...В нетленной красоте кроткого и молчаливого
духа» (о *красоте* и *красивом* в английских и немецких
переводах Библии) 129

СПЕЦИФИКА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ

В РАЗНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ, КУЛЬТУРНЫХ И СОЦИАЛЬНЫХ АРЕАЛАХ

- Э. М. Береговская* (Смоленск). Концепты «прекрасное» — «уродливое»
во французском аргю 136
- Т. И. Вендина.* Прекрасное и безобразное в русской традиционной
духовной культуре 143

<i>А. В. Демуцкая</i> (Харьков). Сопоставление языковых картин мира в русском и английском языках на примере моделирования внутренних свойств человека через внешность	162
<i>В. З. Демьянков</i> . Пленительная красота	169
<i>Анна А. Зализняк, А. Д. Шмелев</i> . Эстетическое измерение в русской языковой картине мира: <i>быт, пошлость, вранье</i>	209
<i>И. Б. Левонтина</i> . Осторожно, пошлость!	231
<i>Н. Г. Мед</i> (Санкт-Петербург). Эстетическая оценка в испанской разговорной речи	251
<i>Р. Ратмайр</i> (Вена, Австрия). Текстовое пространство упаковки пищевых продуктов: эстетический аспект	260
<i>Н. В. Солнцева</i> . Идеал красоты в восточном мире	283
<i>Тань Аошуан</i> . Коннотация ключевого эстетического слова <i>mei</i> в китайском языке	290
<i>Ху Шисюн</i> (Китай). Душа стилистики: об одном этическом принципе стилистики	294
<i>А. Д. Шмелев</i> . Виды эстетической оценки в представлении русского языка	303

ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА

<i>Н. В. Гатинская</i> . Типы языковой метафоры в русском языке	312
<i>А. Г. Грек</i> (Луганск). Красота мира в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова	321
<i>В. П. Григорьев</i> . О Хлебникове-художнике (К проблемам лингвистической эстетики)	335
<i>Н. Б. Мечковская</i> (Минск). Эстетические оценки языка и речи: генезис, диапазон, тенденции	355
<i>Л. Г. Панова</i> . «Александрийские песни» Михаила Кузмина <i>sub specie</i> эстетики	369
<i>И. А. Тарасова</i> (Саратов). Концептуальное поле «прекрасное» в идеосфере Г. Иванова	388
<i>Л. Л. Шестакова</i> . Идея красоты в поэзии Евгения Баратынского	397

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА

<i>Г. Е. Крейдлин</i> . Красивые движения	415
<i>И. И. Макеева</i> . Баше же лицьмь красьнь... (Эстетическая оценка в древнерусском словесном портрете)	428
<i>Т. А. Михайлова</i> . Цвета красоты	437

<i>И. Ф. Рагозина</i> (Дубна). Образ «положительно прекрасного человека» у Достоевского и Мориака.....	446
<i>Н. И. Сукаленко</i> (Харьков). Сопоставление портретов человека в трех культурных ареалах: славянском, ближневосточном, дальневосточном	458
<i>Е. В. Урысон</i> . Эстетическая оценка тела человека в русском языке ..	471

АССОЦИАТИВНЫЕ ПОЛЯ И ДЕФИНИЦИИ ПРЕКРАСНОГО И БЕЗОБРАЗНОГО

<i>Н. Г. Брагина</i> . Красота: энергия влечения и образ власти	487
<i>С. А. Крылов</i> . Язык и эстетика: металингвистические замечания	504
<i>Г. И. Кустова</i> . Изображение и выражение (К особенностям семиотических предикатов)	513
Ю. С. Мартемьянов . Лингвистический подход к толкованию авторской идеи о несовместности понятий «гений» и «злодейство» средствами драмы.....	522
<i>In memoriam</i> . Юрий Семенович Мартемьянов (1930–2003) (С. А. Крылов)	539
<i>А. Л. Леонтьева</i> . Так что же есть на свете красота? (Концепт красоты сквозь призму металексикки)	545
<i>О. В. Сахарова</i> (Киев). Прекрасное/безобразное в формировании этносоциокультурной модели мира	562
<i>С. Ю. Семенова</i> . О коннотациях красоты у наименований наблюдаемых объектов	573
<i>В. М. Труб</i> (Киев). О функционировании компонентов эстетической и других оценок в значениях лексических единиц (с привлечением материала украинского языка)	585
<i>Е. Я. Шмелева</i> . От некрасивого, уродливого, безобразного — к прекрасному	597

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА В РАЗНЫХ ВИДАХ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА

<i>О. А. Казакевич</i> . Красота в фольклоре народов Сибири (селькупы и их соседи)	603
<i>М. Л. Ковшова</i> . Понятие красоты в русской фразеологии и фольклоре: внешние качества и внутренние свойства человека	613
<i>Н. Е. Котельникова</i> . Прекрасное и безобразное в русской фольклорной прозе о кладах	621
<i>Н. Н. Леонтьева</i> . Об эстетике семантической структуры текста.....	628

<i>С. Е. Никитина</i> . О статусе красоты в современной народной культуре: <i>прекрасное и красивое</i>	639
<i>Н. К. Рябцева</i> . Красота и свет в ментальном пространстве.....	650
<i>Т. И. Смолярова</i> . Французское прилагательное <i>pittoresque</i> и его русские аналоги.....	671
<i>Б. Тошович</i> (Грац, Австрия). Языковое отношение как эстетическое отношение	677
<i>И. ван Левен-Турновцова</i> (Йена, Германия). Искусство красивого разговора и гендерные аспекты диглоссии	699

Научное издание

ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

ЯЗЫКИ ЭСТЕТИКИ:

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОЛЯ ПРЕКРАСНОГО И БЕЗОБРАЗНОГО

Утверждено к печати
Институтом языкознания РАН

Корректор — *Т. И. Томашевская*
Оригинал-макет — *Л. Е. Коритысская*
Редактор — *А. И. Рыко*

Издательство «Индрик»

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other INDRIK publications may be ordered by

e-mail: indrik@pochtamt.ru
or by tel./fax: +7 095 938 57 15

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 60×90¹/₁₆. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.
45 п. л. Тираж 800 экз. Заказ № 10063

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6



НИНА

КНИЖНАЯ ГАЛЕРЕЯ

с 10⁰⁰ до 20⁰⁰

∞

121065, г. Москва,
ул. Б. Якиманка, д. 6
тел. (095) 238-02-69
факс. (095) 238-96-66
nina_dom@mtu-net.ru

- Книги по филологии, философии, истории, литературоведению, искусствоведению, малотиражные и художественные издания
- Книги издательства «Индрик» по специальным ценам
- Редкая букинистическая книга
- Книга-почтой
- Рассылка электронного каталога
- Выставки и презентации
- Скидки постоянным покупателям

