

Шестакова Елена Юрьевна

ПЕЙЗАЖ В РОМАНЕ И. С. ШМЕЛЕВА "ЛЕТО ГОСПОДНЕ"

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2012/2/62.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (57). С. 184-190. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2012/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Список литературы

1. Андреев В. С. Динамика идиостиля Дж. Г. Уитьера // Вестник Тамбовского университета. Серия «Гуманитарные науки». Тамбов, 2007. Вып. 12 (56). С. 266-270.
2. Андреев В. С. Классификация стихотворных текстов методом дискриминантного анализа (на материале лирики американских поэтов-романтиков) // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1. Филология. Минск: МГЛУ, 2002. № 10. С. 141-146.
3. Андреев С. Н. Исследование языковой системы при помощи ЭВМ (на материале деривационных и морфемных классов английских глаголов). Смоленск: СГПИ, 1987. 88 с.
4. Андреев С. Н. Сопоставительное исследование поэтических текстов «оригинал - перевод» методом дискриминантного анализа (на материале переводов поэмы С. Т. Кольриджа) // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика: материалы международной конференции / под ред. М. Л. Гаспарова, А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры; Наука, 2001. С. 366-374.
5. Аникст А. А., Галицкий Л. Н., Эйхенгольц М. Д. Хрестоматия по западноевропейской литературе для высших учебных заведений. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство, 1938. 688 с.
6. Баевский В. С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 336 с.
7. Баевский В. С., Бахошко И. В., Кристаллинский Р. Е., Семенов Н. А. Применение кластерного анализа для решения некоторых вопросов истории и теории литературы // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика: материалы международной конференции / под ред. М. Л. Гаспарова, А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры; Наука, 2001. С. 379-385.
8. Буало Н. Поэтическое искусство / пер. Э. Л. Линецкая. М.: Азбука, 2010. 176 с.
9. Гаспаров М. Л. Ода // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 258.
10. Тулдава Ю. А. Проблемы и методы количественно-системного исследования лексики. Таллинн: Валгус, 1987. 204 с.
11. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227-252.
12. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru> (дата обращения: 20.02.2011).
13. Cole L. C. The Measurement of Interspecific Association // Ecology. 1949. Vol. 30. № 4. P. 411-424.

УДК 82(091)

Елена Юрьевна Шестакова

Институт управления (филиал) в г. Северодвинске

ПЕЙЗАЖ В РОМАНЕ И. С. ШМЕЛЕВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»[©]

Пейзаж - это изображение природы в литературе, образ природы в художественном произведении. Пейзаж неразрывно связан с пространством, представляет собой описание открытого (незамкнутого) пространства, картины местности, является частью реальной обстановки, в которой разворачивается действие, воссоздает внешнюю по отношению к человеку среду. Литературно-художественный пейзаж становится одним из композиционных компонентов произведения, в тексте он выполняет различные функции в зависимости от стиля и метода писателя.

С давних пор отмечалось соотнесение определенных состояний природы с человеческими чувствами и переживаниями (солнце - с радостью, дождь - с грустью). Поэтому «пейзажные детали с самых ранних этапов развития литературы успешно использовали для создания в произведении определенной эмоциональной атмосферы и как форма косвенного психологического изображения, когда душевное состояние героев передается окружающей их природе» [21, с. 203]. Повествование в романе И. С. Шмелева «Лето Господне» ведется от лица мальчика, что делает его лирической поэмой об открытии мира ребенком. Писатель создает «**лирико-психологический**» (К. И. Пигарев) или «**психологизированный**» (Т. Я. Гринфельд-Зингурс) пейзаж. Природа, увиденная глазами Вани, описана точными, выразительными *определениями*: «таратанье московской капели», «суеются золотинки в солнечном луче», арбузы «с подтреском», «черная каша галок в небе». Аксиомой литературно-художественного пейзажа является его использование при описании чувств героя, в тексте это показано с помощью *особой графической формы слова, воспроизводящей удлинение звука или членение слова*, которые отражают интонационные особенности эмоционально окрашенной речи: «Такой мороз, что все дымится... Вот мо-роз!», «По обе стороны, внизу, зеленые огороды, конца не видно... Ночью тут жу-уть» [22, с. 343]. Личностное начало, пронизывая литературно-художественный пейзаж, обнаруживает ведущую роль в его конструировании. В романе представлен «**субъективный**», «**экспрессивный**» тип пейзажа (Л. В. Гурленова). Восприятие ребенком природного мира индивидуально, неповторимо. Так, луч солнечного света, проникающего в комнату, *сравнивается* Ваней с «широкой золотой полосой, похожей на новенькую доску». Это связано с тем, что на мальчика большое влияние оказывает плотник Горкин. В романе «Лето Господне» автор создает «**пейзажи-настроения**» (О. А. Тыщук). Преимущественно повествование в книге окрашено радостным ощущением многоликой жизни, от всего исходит «свет радостного

детства» [19]. Писатель передает «радование» человеческой души. Для романа характерен **«мажорно-приподнятый» («оптимистичный») пейзаж** (Р. С. Жажиева, М. М. Глазкова). Вместе с тем мотивы радования о мире Божьем, его премудром устройстве в тексте сменяются описанием тоски, горестного настроения героя. Эти чувства переживаются Ваней в дни Великого поста. В тексте это обозначено через *минорную цветовую гамму*. Природный мир окрашивается в **серые цвета** (*«серенькая погода»*). Серый является цветом скуки, нейтральным, безразличным, сухим, невыразимым, все цвета в нем гаснут. Свет, льющийся в комнату, кажется Ване *«резким, холодным, голым, скучным»*. В этом фрагменте реализуется **«унылый» тип пейзажа («минорный» или «мрачный»)**.

Природный мир, окружающий шмелевского героя, насыщен звуками, красками, запахами. Писатель создает **тип «сенсорного» пейзажа** (Р. С. Луценко). Так, Ваня *«смотрит на мохнатые вербешки», «слышит вдруг треск... и вспыхнуло! - вспыхнули... вербешки»*, и от этого исходит необыкновенный запах: *«Ах, какой радостный, горьковатый запах, чудесный, вербный! И в этом запахе что-то такое светлое, такое... такое...»* [22, с. 519]. Автор использует *многоочие*, указывающее на незавершенность высказывания, отсутствие точного определения, поиски единственно верного слова, передающего эмоциональное состояние героя. Сенсорный компонент в тексте обрел особую развитость и характеризуется упоминанием всех пяти органов чувств в оценке пейзажа персонажем. Шмелевские природоописания являются наиболее сложными в плане сенсорики, они отмечены присутствием в равной мере всей палитры органов чувств. В «Лете Господнем» мы находим **пейзажи «зрительные», «слуховые», «акустические»** (Т. Я. Гринфельд-Зингурс), **«тактильные», «пейзажи с опорой на обоняние»** (Р. С. Луценко), а также с включением целого ряда органов чувств. Соответственно, это определяет особую роль в тексте «цветовой и звуковой лексики, слов, характеризующих запах и свет» [16, с. 70].

Своеобразие описаний **образов дня и ночи, времен года** неразрывно связано со спецификой мировосприятия героя-ребенка. Рассвет предстает *«синеватым»*, день - *«ясным», «ярким», «голубоватым», «солнечным», «жарким-жарким», «теплым»*, утро - *«золотым и голубым», «сереньким»*, вечер - *«светлым и золотисто-розоватым», «тихим»*, ночь - *«черной», «глухой»*. **Весна** видится Ване *«зеленой»*, земля *«пахнет весной»*, мальчик ощущает *«запах последнего лета»*, его *«сухость»*. В романе множество описаний **летнего пейзажа**, радостного, насыщенного солнцем и теплом, а также **зимнего пейзажа**, снега, льда, снежных облаков, мороза. **Образ зимы** в тексте воссоздается как *народно-поэтический*, он *олицетворяется* (*«зима легла», «зима взялась», «зима двинулась: там ведь она живет»*), что определяется своеобразием мировосприятия героя. Поскольку мироощущению героя романа «Лето Господне» свойственно радостное, ликующее настроение, то в тексте не встречается **осенний пейзаж**.

Образ неба в восприятии героя предстает во всей полноте цвета, запаха, звука и даже тактильных характеристик. В тексте романа он создается с помощью *цветовых эпитетов* (*«сумеречное», «темное», «мутноватое», «серое», «чистое», «зеленовато-голубоватое», «голубое»*), лексики, обозначающей запах и тактильные характеристики (*«небо како-то пыльное», «нежаркое солнце»*). Небо предстает то *«высоким»*, то *«низким»*, оно *олицетворяется* (*«скучное», «спокойное»*) и *одухотворяется* (*«чистое, зеленовато-голубое небо - самое Богородичкино небо»*). Обрисовка пейзажа в романе «Лето Господне» неотделима от душевно-духовного переживания героя» [19]. Постигание духовной красоты окружающего мира ребенком является одним из основных идей романа. **Облака** на небе видятся герою *«дымными», «круглыми»* (визуальные характеристики). **Воздух** в восприятии ребенка может быть *«весенним», «майским», «морозным»* и *«с дымком»*, пахнуть *«печеным хлебом, вкусным дымком березовым и блинами»* (обонятельные и вкусовые характеристики), *«сладким и липким»* (осознательные ощущения), *«спертым, горячим»* (синестезия обонятельных и тактильных характеристик), *«легким»*; **ветер** осмысливается *«сырым»*. **Образ солнца** в детском восприятии одушевляется, автор использует прием *олицетворения*, чтобы передать это: *«Солнце уже гуляет в комнате»*. *Цветовые эпитеты* (*«яркое», «пламенное», «розовое»*), *визуальные характеристики* (*«солнце слепит глаза», «солнышко все блестит»*) передают яркость и красоту образа солнца. Лейтмотивными в «Лете Господнем» являются **образы звезды и звездного неба**. **Образы звезд** создаются при помощи *цветовых эпитетов* (*«голубая, золотая, красная звезда», «синяя», «зеленая»*), *глаголов со значением цвета* (*«мерцает»*), *метафор* (*«голубой, синий, зеленый хрусталь звезд»*). Идя из церкви домой, Ваня видит звезду, которая соединяет в его воображении давнее евангельское время, и то, что его окружает, чем он живет (глава «Рождество»). Мотив одухотворенности Божия мира заложен в самой поэтике шмелевского пейзажа. Звезда привела к младенцу Иисусу волхвов, эта же звезда и сейчас светит Ване: *«Она голубоватая, Святая»*. Образ Рождественской звезды связан с Постом: *«В сочельник, под Рождество, - бывало, до звезды не ели»*. В детской душе звучат слова из праздничного кондака: *«Волсви же со Звездю путешествоуют!»* Эмоциональный фон шмелевского пейзажа определяется достижением человеческой личностью гармонии единства чувственного и духовного переживания, связи человеческой земной радости и небесной. Творческая установка автора, с одной стороны, состоит в соблюдении правил обязательной включенности природоописаний в основное действие, связанное с человеческой душой, с другой - в неизменном внимании к религиозным основам бытия этой души, что позволило писателю значительно углубить «психологический» подтекст пейзажа. При этом И. С. Шмелев «выходит далеко за рамки привычной реалистической литературной традиции», в романе «закрепляется **тип одухотворенного, «божественного» пейзажа**, который условно может быть назван **«духовным»**» [Там же]. Рождественская звезда - не только Святая, но и родная. И. С. Шмелев прибегает к *олицетворению*, изображая звезду, к которой мальчик обращается: *«Прощай, до будущего*

Рождества!» Сквозным в романе следует считать и **образ света**, пронизывающего все природоописания в произведении. Подчеркнуть обилие света в тексте автору помогает плеоназм («*светом светит*»). Слово «*свет*» в романе всегда связано со словами «*блеск*», «*сияние*», «*золото*»: «*Окна дворца сияют*», «*Белый собор сияет*», «*Золотые кресты сияют священным светом*». Для восприятия героя характерна синэстезия, поэтому свет «окрашивается» в разные цвета («*зелено-золотистый свет*»), тесно связан с акустическими ощущениями мальчика (оксюморон «*ласковый, тихий свет*»). Отметим, что Ваня чаще воспринимает переходы цвета, полутона природного мира. Своеобразие поэтики пейзажа И. С. Шмелева можно определить как импрессионизм, именно «импрессионистическое начало» придает природоописаниям в романе «чувственную теплоту и эффект непосредственности» [7, с. 65]. Импрессионизм в «Лете Господнем» реализуется в «цвето-световых эпитетах» (О. С. Мерцалова) («*золотисто-розовый*», «*бело-зеленый*», «*сине-желтый*»), передающих «текущесть» природных явлений и изменения душевного состояния героя. Одним из ключевых **образов зимнего пейзажа** в романе становится **образ снега**. В восприятии героя он олицетворяется, для передачи этого автор использует оксюморонный эпитет («*веселый снег*»). Мальчик испытывает разные чувства по отношению к снегу, он может быть колким, неприятным («*острая снеговая пыль*») и одновременно с этим – «*тающим*», «*липким*», «*мокрым*», «*большим*». Разные состояния снега в романе воссоздаются с помощью метафорического глагола («*взлетает снег*»), синонимического объединения («*скрип-хруст*»), сравнения («*стал как толченые орехи, халва халвой*»), звуковой лексики («*хрустевший снег*», «*скрипит снежком*»). Гораздо реже в произведении упоминается о дожде, его образ передается с помощью акустических («*шумит дождик, настоящий ливень*») и цветовых характеристик («*серая косая полоска дождя*»). **Образ земли** в восприятии героя предстает многоцветным, в тексте это показано через использование словосочетаний («*белая от салазок*», «*залитая розоватым светом*»), простых цветовых эпитетов («*серая*», «*зеленая*», «*светлая*»), сложных эпитетов («*золотисто-розовая*»). Земля становится «*теплой, мокрой после дождя*». Эпитеты «*солнечный*», «*тонкий*» передают образ окутывающего ее тумана. Цветовая гамма **образа воды** варьируется от темных оттенков («*черная полынья*») до насыщенных, ярких, светлых («*голубая лужа*», «*в луже розовый светлый румянчик*»). Вода (мартовская капля) в тексте предстает звучащей («*журчат канавки*»), «*веселой*», что передается через многообразные звукоподражания: «*Вон как капля играет... - тра-та-та-та!*», «*Капельки тараторят наперебой - кап-кап-кап*» [22, с. 272]. **Лед** в восприятии Вани «окрашивается» в разнообразные цвета («*сияли на солнце радугой*»), обладает множеством причудливых запахов (в тексте обонятельные ощущения героя передаются с помощью оксюморона «*остренький холодоchек*», сравнения «*будто постный лимонный сахар*»), связан с тактильными («*вяло от них (льдин) морозом*») и звуковыми ощущениями («*хрупая по хрустящим ледышка*»). Акустические характеристики образа льда воссоздаются в тексте через приемы ассонанса и аллитерации (у, хр, шш). Он словно оживает, движется в пространстве, и это передается в произведении с помощью приемов олицетворения и плеоназма («*острые глыбы стреляют стрелками по глазам*»), сравнения («*как искры*»), а также перечисления глаголов (льдины «*прыгают*», «*сшибаются*», «*разлетаются*», «*наерзывают*»). «Мажорно-восторженные краски» (Р. С. Жажиева), обусловленные спецификой детского мироощущения, преобладают в пейзажных зарисовках **растительного мира**. Колористическое решение этих образов определяется использованием цветовой лексики: «*красная клюква*», «*синяя морошка*», «*розовый, желтый горох*», «*зеленеющие (зеленые) березы сада*», «*березы с золотыми сердечками*», «*белые от цвета яблони*», «*темные пионы*». Ваня ощущает запахи, исходящие от разных растений: «*сладкий дух от яблок*», «*крепкий и свежий дух, укропный, хренный*», «*душистая прохлада сирени*», «*огуречный дух*», «*миндальный запах*». Автор описывает размер растений («*тонкий, крепкий с пупырьками огурец*», «*большой пион*»), их мягкость («*мягкий листочек*») и пышность («*пышные лопухи*», «*верба пушистая*», «*малина пышная*»). Синэстезия ощущений героя подчеркнута оксюморонами («*звонкие золотые яблоки*», «*вязкий, вялый запах от лопухов и пронзительно-едкий - от крапивы*»). Сложность детского мировосприятия растительного мира передается через «речевые средства, дающие ситуативно обусловленную, многоаспектную характеристику детали» (Н. А. Николина), – ассоциативные сближения («*душистая сладость-крепость*»). Многие образы растительного мира в романе передаются через живую русскую речь, поэтому в тексте встречаются лексические повторы («*Вот он, горох, гляди... хоро-ший горох, мытый*», «*Сбитню кому, горячего сби-тню, угощу?*»), старославянские формы слов («*самая сахарная*» клюква), многочисленные перечисления («*антоновка, морошка, крыжовник, румяная брусничка с белью, слива*»). По замечанию И. Ильина, «язык Шмелева прост, народен и простонароден» [8, с. 148]. Так, от капусты, в восприятии Вани, идет «*кислый и вонький дух*», от огурцов «*пахнет тепло мочалой*». Индивидуальные ассоциации в шмелевском романе появляются благодаря «нежданно-естественной игре слов и неожиданным взрывам смысловых возможностей» (И. А. Ильин): «*как знамя великого торго постного, на высоких шестах подвешены вязки сушеного белого гриба*», «*гриб в пятаках и в блюдечко*».

Герой-ребенок необычно, удивительно (с точки зрения взрослого человека) воспринимает **мир животных и птиц**: «*от голубков вся улица - голубая*», «*розово зачернелись галочки*», «*пахнет от белки дремучим духом*». И снова автор раскрывает синэстетичность природоописаний, связанных с особенностями мировосприятия Вани: «*кисло трещат кузнечики*», «*сухой треск кузнечиков*» (оксюморон в первом случае строится на соединении вкусовых и акустических ощущений, во втором – тактильных и звуковых характеристик). Семилетний Ваня использует доступные ему слова, чтобы описать увиденное, отсюда в речи героя появляются плеоназмы: «*пестренький рябой рябчик*», «*скворчат скворцы*», «*голубятся стайками голубки*». Мир животных и птиц наполнен разнообразными звуками, в тексте это передается с помощью нагнетания

глаголов («ржут по конюшням лошади», «запел жавороночек», «прошумели скворцы над садом»), перечисления существительных («И во всем доме щебет, и свист, и щелканье - канарейки, скворцы и соловьи»), использования звукоподражаний («И вдруг... соловей!.. живой!.. Робая, тихо, чутко... первое свое подал, - тину... тину... - чок-чок-чок-чок... тритррррррр»), ассоциативных сближений («я просыпаюсь от щебета-журчания»). **Рыбы, животные, птицы** в детском восприятии не просто одушевляются («живая рыба», корова «смотрит задумчиво», скворцы «живые», «жавороночек неслышно проживал»), но одухотворяются («Ей (Богородице) поклонились лошади, и Она освятила их»). В «Лете Господнем» наблюдается такая организация пейзажа, при которой он обретает особый смысл как момент встречи с Богом: мальчику кажется, что «на нашем дворе Христос, и в коровнике, и в конюшнях, и на погребнице, и везде» [22, с. 318]. Образы **птиц** в романе неразрывно связаны с христианскими праздниками и обычаями. В «Лете Господнем» описываются обычаи купания соловьев и выпускания из клеток птиц на праздник Благовещение. Обычные птицы в сознании героев в этот день ассоциируются с образом Духа Святого, который «в голубке сошел» (см. Евангелие от Иоанна: «И свидетельствовал Иоанн, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем» (Иоанн, 1:32), называются «Божьими птичками», летящими «на Божью свободу».

В романе важное значение приобретают мысли и чувства, рождаемые эмоционально-смысловыми природоописаниями не только у героя-ребенка, но и у зрелого повествователя. Автор, реализуя собственную индивидуальность в произведении, оперирует пейзажем как особым содержательным средством, создавая картины природы, обладающие в структуре текста собственной информативной и функциональной значимостью. Ведущим ощущением времени в шмелевской прозе является «историческая инверсия» (М. М. Бахтин), когда взрослый повествователь вспоминает свое детство, прошлое. Для романа «Лето Господне» характерна неоднородная темпоральная организация текста. В произведении «сочетаются две концепции времени, представлены два типа его восприятия» (Н. А. Николина): в восприятии Вани время включено в православный круг бытия, циклически замкнуто, а для взрослого повествователя оно осмысливается линейным, историческим, делающим возможным противопоставление «тогда - теперь», «прошлое - настоящее». **Мотив памяти** в тексте «Лета Господня» включает «сигналы припоминания» (Н. А. Николина), выделяющих позицию зрелого повествователя: слова «помню», восклицательные предложения («Как давно это было!»), словосочетания («далекий день», «из дали лет»). Мир природы, воссозданный в романе, возникает как воспоминания автора, которые настолько ярки и реалистичны, что он их «видит» и «слышит» прямо сейчас: «Сумеречное небо, тающий липкий снег, призывающий благовест... Как это давно было! Теплый, словно весенний ветерок... - я и теперь его слышу в сердце», «О, чудесный, далекий день! Я его снова вижу, и голубую лужу,... и солнце, разлившееся в воде» [Там же, с. 264]. Пейзажные описания, кроме традиционного «помню», дополняются «сигналами», связанными с различными сферами чувственного восприятия (глагол «слышу», вводящий описание звуков или запахов). Благодаря этому «внутреннее зрение повествователя сочетается с внутренним слухом» [16, с. 114]. Детские годы в восприятии зрелого повествователя предстают настолько далекими и прекрасными, что превращаются в «воспоминание-сон» (Н. А. Николина), и тогда в «пейзаже-воспоминании» появляются черты идеализации: «Но до сего дня живо во мне нетленное: и колыханье, и блеск, и звон, - Праздники и Святые, в воздухе надо мной, - небо, коснувшееся меня. И по сей день, когда слышу светлую песнь - «...иже везде сый и вся исполняй...» - слышу в ней тонкий звон столкнувшихся хоругвей, вижу священный блеск» [22, с. 419]. В романе реализуется модель, при которой описываемый объект находится за пределами пространства говорящего. В произведении разворачивается пространственная оппозиция «Москва («у нас», родина, Россия) / Париж (Там, Зарубежье, «чужая страна»)». Позиция взрослого повествователя, находящегося в «чужой стране», является основой для идеализации описываемого природного пространства. Тоска по утраченному раю - общее место для всей эмиграционной литературы, но реализация ее в каждом отдельном произведении индивидуальна, неповторима. И. С. Шмелев выбрал интонацию религиозного умиления прошлым Россией, с ее великолепием золотых куполов и крестов благословенной Москвы. Идиллический пейзаж в тексте возникает в связи с воспоминаниями взрослого повествователя о детстве, которые всегда связаны с понятием невосполнимой утраты. Для И. С. Шмелева, как писателя-эмигранта, это понятие дополняется вторым смыслом: утраченное детство и утраченная Родина равны между собой, так как возвращение возможно только в памяти. В «Лете Господнем» зрелый повествователь обращается к природе «как к связующему звену с Творцом в поисках истинного существования, которое противопоставлено бессмысленности» настоящей жизни [1, с. 4]. Писатель моделирует «идеальное прошлое». Ландшафт шмелевской прозы создает впечатление иллюзорного мира.

Природоописания И. С. Шмелева заключают в себе определенную идейную **символику**. В романе «Лето Господне» писатель поднимается до уровня обобщений, выраженных в символических образах. Пути создания символического образа у И. С. Шмелева различны. Конкретные образы природы используются как строительный материал для передачи их символического значения (в тексте реализуется «**символический тип пейзажа**» (О. А. Тышук)). Так, **образ неба** в романе является метафорическим обозначением рая, символом иной жизни, «Небесного Царства» («Надо готовиться к той жизни, которая будет. Где? Где-то, на небеса», «Та жизнь подходит, небесная, где уже не мы, а души»). **Солнце** воплощает целый ряд древнеславянских символических представлений о разумном и совершенном существе, источнике жизни, тепла и света, неразрывно связанным с Богом и выполняющим Божью волю. **Образ солнца** амбивалентен: «Герой чувствует притяжение двух звезд: ослепительного солнца жизни и черного солнца смерти» [11, с. 113]. **Образы коней**, запряженных в похоронные дроги, олицетворяют судьбу, смерть («черные, похоронные кони»,

«голодные желтые зубы»). «Матушка», употребляемое как обращение к **корове**, обнаруживает древнее представление о ней как «символе матери, матери-земли, плодородия» [9, с. 222]. **Образ собаки**, своим воем предвещающей смерть отца Вани, восходит к мифологическим представлениям о собаке, которая «сопровождает мертвых в их «кночном переходе» [Там же, с. 398]. **Образ рыбы** (как и других обитателей водной стихии) в романе является воплощением таинственной, загадочной, скрытой от глаз жизни («*Живет на самой на глыби... Все-то дышут... Там у них свой порядок*»). В романе писатель создает «**образ вечности**» (или **образ «блаженной страны»**) (М. Н. Эпштейн). В связи с этим особое значение в тексте приобретает **образ сада** - «микромир в его идеальном выражении» [12, с. 8]. **Береза** - одно из наиболее часто встречающихся деревьев в пейзажных описаниях романа, которое связано с жизнью, пробуждением природы (см. в тексте: «*свежая зелень*» березы, «*сочные листочки*»). Образ березы в романе обретает символическую поэтическую образность («*беленькая красавица березка*»), а также выступает национальным поэтическим символом утраченной России. **Образ яблока** олицетворяет неодолимую силу памяти, воскрешающей прошлое до малейших деталей: «*И теперь еще, не в родной стране, когда встретишь невидное яблочко, похожее на грушовку запахом, зажмешь в ладони, зажму, и в сладковатом и сочном духе вспомнится, как живое, маленький сад, свет*» [22, с. 332]. **Москва-река** предстает живым существом («*живая река*»), «*река прошла*»), ни от чего не зависящим и вечно свободным («*раздолье*», «*вольной водицей пахнет*»), вечно стремящимся в бесконечную даль, осмысляется пределом жизни. Обращение Горкина «*кормилица наша, Москва-река*» создает определенный фольклорный колорит образа. **Образ звезды** в романе связан с мотивами сияния и высоты, преодоления страха, бытового, мирского, устремлением к Вечности: «*Да, хорошо... По кров. Там, высоко, за звездами. Видно в ночном окне, как мерцают они сиянием за голыми прутьями тополей. Всегда такие. Горкин говорит, что такие будут во все века. И ничего не страшно*» [Там же, с. 428].

Символика цвета пейзажных описаний в романе играет весьма значимую роль. В произведениях истинных мастеров искусства словоупотребление тех или иных цветов и красок отнюдь не случайно. В этом проявляется видение мира и души человека. Л. В. Щерба указывал на важность роли цвета в художественном произведении: «Цветопись - один из существенных элементов стиля языка, посредством которого выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [23, с. 97]. В цветовой гамме романа представлена вся палитра цветов. Наиболее часто в тексте употребляется **золотой цвет**. Природный мир в «Лете Господнем» залит золотым цветом: в осеннем «*золотом саду*» «*золотятся яблоки*», «*и сыплются золотые капли с крыши, сыплются часто-часто, вьются как золотые нитки*», «*окна домов блистают нестерпимо, и от этого блеска, кажется, текут золотые реки, плаваются здесь, на площади, в соломе*» [22, с. 336]. Золотой цвет чаще всего сливается с радостным и счастливым мироощущением мальчика: «*Вечер золотистый, тихий*», «*Все золотое, все: и люди золотые, и серые сараи золотые, и сад, и крыши, и видная хорошо скворечня, - что принесет на счастье? - и небо золотое, и вся земля*» [Там же, с. 331]. **Красный и розовый** в романе символизируют непосредственную близость к жизни и ее полноту. В связи с этим красный цвет в произведении встречается при описании огня («*Красные языки из печки прыгают на замерзших окнах*»). Розовый в тексте - это цвет тепла, любви и расцветающей жизненной силы: «*киней зарозовел*», «*розово зачернелись галочки, проснулись*», «*брызнуло розоватой пылью*». Красный цвет, как и розовый, передает ощущение радости и счастья бытия ребенка, выступает символом жизнеутверждения («*Пасха красная... Красен и день, и звон!*»; Кремль - «*розовый дворец*»). Традиционно красный цвет является воплощением величия, красоты и господства. Так, яблоки, собираемые во время Спаса, несут на себе печать царственности и благодати Господней («*дядюшка несет огромное блюдо из серебра, красные на нем яблоки*»). Красный осмысляется и как символ животворной энергии, поэтому даже песок на дороге, по которой должен «пройти» святой, приносящий жизненные силы больным и умирающим, является красным («*В воротах и у парадного посыпано красным песочком и травой... ждем Целителя Пантелеимона*»). Красный цвет в романе выступает символом красоты тварного мира, отсюда встречающееся в тексте употребление **цветового эпитета «красный»** в значении «красивый»: «*Серенькое утро - красненький денек*». Красный цвет амбивалентен, он может обозначать кровь, страдания, разрушения, гибель, болезнь, огонь гибельных пожаров. Символика цвета в романе прежде всего рассматривается с точки зрения православной культуры. Поскольку красный в христианстве символизирует крестные муки Христа, то и цветущая арма во время болезни отца Вани ассоциируется с красным огнем и кровью («*Пасть огненная, как кровь... Жало, будто пламень!*»). **Белый цвет** носит символическое значение начала, невинности, чистоты и отрешенности от мирского, устремленности к духовной высоте. Часто этому цвету придавали значение всего великолепного и величественного, небесного и божественного. Белый цвет в истории религии рассматривался как аналог света. Поскольку цветокомпоненты в романе описываются с точки зрения ребенка, то все природные образы белого цвета осмысляются одухотворенными, прекрасными: и растения («*белые круги редьки*», «*беленькая кочерыжка*», «*белые ромашки*», «*беленькая красавица-березка*»), и птицы («*белый, снежистый блеск от стаи голубков*»), и строения («*белый собор*», «*белая церковка*»), и дорога («*белая дорога от салазок, ярко белеют комья*»). И. С. Шмелев передает ощущение радости, счастья, чистоты, свойственное детскому взгляду на мир. **Зеленый цвет** близок герою своей повсеместностью в природе, связан с обновлением и началом жизни, это цвет гармонии, который прочно ассоциируется с праздником Святой Троицы, молодой листвой, травами и цветами, шумящей за окнами «*благодатью Господней*». Это передается в тексте с помощью **цветовых эпитетов** («*зеленая, в березках ограда*», «*пахнет зеленым лугом, размятой сырой травой*») и оксюморона («*В церкви зеленоватый сумрак и тишина*»). **Черный цвет** в христианстве олицетворяет отрицание

всего живого и повседневного. К примеру, черная одежда монаха является символом отказа от обычной жизни, прежних удовольствий и привычек. Так и Ване кажется, будто природа в дни Великого Поста отрешается от наслаждений, визуальный ряд детских восприятий включает «*черных галок в небе*», «*черную ночь*». Традиционно черный цвет воплощает силы мрака и разрушения, выступает аналогом тьмы, в романе он осмысливается как губительная «нечистота», греховность человека и природы («*весной снег почернел, будто стал грешный*»). Черный в «Лете Господнем» становится знаком неизбежности ухода человека в мир иной. Смерть отца кажется Ване неожиданной, трагичной, поэтому природа в его восприятии становится «черной». Автор использует *повторы изобразительных эпитетов*, чтобы передать эти ощущения героя («*черные, черные вишни и черная смородина*»), *метафоры* («*смертная, безлунная, черная ночь*», «*черные окна*»). **Голубой** и **синий** цвета являются символом неземного трансцендентного начала, непостижимости тайны, Божественной истины, Вечности, отсюда в тексте появляются образ «*голубых цветочков бессмертника*». Синий – цвет мудрости, нравственной чистоты, это знак неба как обиталища горных сил: «*Пухлые облака клубятся. За ними – синь... Иверская открыта, мерцают свечи*» [Там же, с. 525]. Однако этот же цвет выполняет и деструктивную функцию, например, при описании «*страшного*» цвета армии, впервые за долгие годы расцветшего накануне смерти отца Вани: «*Все смотрели на него, как синее жало из пасти свесилось, острое, тонкое, вот ужалил!*» [Там же, с. 590].

Подводя итоги, отметим, что в романе И. С. Шмелева «Лето Господне» реализована сложная система эмоционально-смысловых природоописаний, которые могут примыкать к разным типам пейзажей. Пейзаж в романе слит с человеком, соотносится с настроением главного героя. Мажорное начало преобладает в картинах природы, описываемых с точки зрения Вани, в них доминируют яркие цвета, светлый, сверкающий тон. В минорном пейзаже превалируют серые, черные краски. Только во взаимосвязи человеческого и природного миров раскрываются у И. С. Шмелева сложные гаммы чувств и переживаний героя. Для передачи этого писатель использует цветопись. Цветовая семантика пейзажных образов различна, амбивалентна. Писатель вводит «**музыкальный пейзаж**» (А. Лосев, М. Тахо-Годи), когда образ окружающей природы складывается для маленького героя из множества разнообразных звуков. Зрительный пейзажный образ всегда дополняется звуковыми, тактильными и вкусовыми характеристиками. Цвет в шмелевских пейзажных описаниях продуцирует в тексте особый блок эстетической информации, в какой-то мере сближающей литературно-художественный пейзаж с живописным, и содействующей тем самым расширению читательских возможностей более зримого представления описанной в тексте природы. Писатель тяготеет к «*пейзажной живописи*», «**изобразительному**» типу (Л. В. Гурленова) пейзажа. Пейзажи у И. С. Шмелева глубоко субъективны, они представлены не только через восприятие героя, но отражают и мировоззрение автора, его чувства и мысли, веру, представления о мире. Писатель показывает живые связи в самом мире природы, взаимопроникновение разных явлений (огонь, тепло и лед, холод). Представления о тождестве явлений внешнего мира (природы) и мира человеческой жизни в тексте передаются с помощью приема олицетворения, антропоморфных сравнений. В «Лете Господнем» гармонично сочетаются конкретно-зримые приметы внешнего мира и то субъективное впечатление, которое производит этот мир. Шмелевскому пейзажу свойственен символизм. В природе писатель искал не только картины, краски, но и символы. Символика придает пейзажным образам объемность, вводит в перспективу многозначность явлений, позволяет наполнить произведение глубоким смыслом, помогает постичь трансцендентность бытия. Среди традиционных выделяются образы-символы, наполненные авторским содержанием (например, образ яблока). Пейзажные образы романа наполнены религиозной символикой. Во всех шмелевских природоописаниях незримо присутствуют Спаситель и Богородица. Поэтика пейзажа романа строится на соединении реалий земного мира и их символично-религиозного значения, то есть можно говорить о сакрализации природы, представленной в «Лете Господнем». В романе складывается концепция природы, где природа предстает высшей, прекрасной, несущей в себе мудрость и красоту, высшее благо для человеческой души. Мастерство писателя при изображении эмоционально-смысловых природоописаний проявилось в использовании многообразных приемов художественной изобразительности, а также лексических, синтаксических и пунктуационных средств.

Список литературы

1. Аникейчик Е. А. Нравственно-эстетическое значение пейзажа в русской литературе конца XVIII - начала XIX века: от сентиментализма к предромантизму: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008. 182 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 502 с.
3. Глазкова М. М. Роман Владимира Максимова «Семь дней творения»: проблематика, система образов, поэтика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2004.
4. Гринфельд-Зингурс Т. Я. Природа в художественном мире М. М. Пришвина. Саратов, 1989.
5. Гурленова Л. В. Чувство природы в русской прозе 1920-1930-х годов. Сыктывкар, 1998.
6. Жажиева Р. С. Природа в формировании художественно-творческих и духовно-философских воззрений Тембота Керашева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Майкоп, 2009.
7. Захарова В. Т. Импрессионизм в поэтике «Лета Господня» И. Шмелева // И. С. Шмелев и духовная культура православия. Симферополь, 2002.
8. Ильин И. А. О тьме и просветлении: книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М., 1991. 216 с.
9. Кирло Х. Словарь символов. М., 2007. 525 с.
10. Кувалдин Ю. Чайка Лариса Косарева // Наша улица. 2008. № 107.
11. Литература Русского зарубежья: 1920-1940. М., 1993. 336 с.

12. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб., 1991. 370 с.
13. Лосев А., Тахо-Годи М. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Р. Роллана [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gumer.info/bibliotek.Buks> (дата обращения: 14.01.2012).
14. Луценко Р. С. Концепт «пейзаж» в структуре англоязычного прозаического текста: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2007.
15. Мерцалова О. С. Художественная объективация цветового восприятия в произведениях И. С. Шмелева и Б. К. Зайцева 1920-1930-х годов. Орел, 2007. 205 с.
16. Николина Н. А. Филологический анализ текста. М., 2007. 272 с.
17. Пигарев К. И. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII - первая четверть XIX века). М., 1966.
18. Пигарев К. И. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. М., 1972.
19. Платонова О. А. И. С. Шмелев и А. П. Чехов: творческий диалог: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.
20. Тыщук О. А. Эстетические функции пейзажа в художественной прозе А. И. Солженицына: дисс. ... канд. филол. наук. Армавир, 2006. 184 с.
21. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. 398 с.
22. Шмелев И. С. Возвращение. Лето Господне. М., 1991. 654 с.
23. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
24. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

УДК 81

Анна Александровна Ширишкова

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

О ПРОБЛЕМАХ ОМОНИМИИ[©]

Исследования в области омонимии ведутся уже довольно давно. В разное время вопросами омонимии занимались такие известные ученые, как О. С. Ахманова, В. В. Виноградов, А. Х. Востоков, Н. И. Греч, Ю. С. Маслов, А. И. Смирницкий, Л. В. Щерба, а также многие другие лингвисты.

Тем не менее, на данный период омонимия исследована недостаточно полно. Так, В. В. Виноградов, один из наиболее видных исследователей в области омонимии, в работе «Об омонимии в русской лексикографической традиции» отмечает, что «проблема омонимии должна быть признана одной из самых неотложных и вместе с тем запутанных, очень далеких от решения проблем» [1, с. 290].

В данной статье мы рассмотрим некоторые важные проблемы, касающиеся омонимии в современном русском языке.

Одна из таких проблем связана с различными подходами к самому явлению омонимии. Следует отметить, что в научных кругах до сих пор не существует единого взгляда на омонимию и ее роль в языке.

Так, некоторые ученые рассматривают омонимию как негативное для языка явление, которое противоречит логичности и рациональности языка, единству знака и значения.

Тем не менее, большинство лингвистов (например, Л. А. Булаховский, В. В. Виноградов, А. Х. Востоков, А. И. Смирницкий, Е. В. Федорчук и многие другие ученые) считают омонимию вполне естественным и даже необходимым для языка явлением.

Так, Е. В. Федорчук отмечает, что «наличие омонимов в языке обязательно и закономерно, глубоко обусловлено как физиологически (действием принципа экономии в системе языковых оболочек слов), так и самой природой языка как системы» [6, с. 19].

Проблема, касающаяся разных подходов к явлению омонимии, тесно связана с еще одной проблемой: отсутствием единой, унифицированной формы отображения омонимов в словарных статьях. Например, В. В. Виноградов в работе «Об омонимии в русской лексикографической традиции» отмечает следующее: «В толковых словарях русского литературного языка, начиная с академического “Словаря русского и церковнославянского языка” 1847 г., вопросы омонимии разрешаются произвольно» [1, с. 288].

Еще одним важным и недостаточно исследованным вопросом является вопрос разграничения омонимии и смежного с ней явления полисемии. Разграничение разных слов-омонимов и одного слова со многими значениями вызывает немало затруднений и не всегда может быть проведено однозначно.

Так, Р. Г. Мухаметдинова пишет по этому поводу следующее: «Вопрос о разграничении между омонимией и полисемией обсуждается в лингвистике уже давно (О. С. Ахманова, В. М. Пророкова, М. И. Задорожный, Ю. Д. Апресян, М. П. Кочерган, Л. В. Малаховский). Однако различие между омонимией и полисемией, интуитивно осознаваемое большинством исследователей, четкого отражения в имеющихся определениях омонимов не нашло. В ряде работ вопрос о разграничении омонимии и полисемии оказывается вообще снятым» [5, с. 10].

В работах Д. Н. Шмелева главным критерием различия между полисемией и омонимией является понятие *семантической связи*, которая присутствует у первой, но отсутствует у второй. В качестве примера