

Серебряков А. А.

**ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТЕКСТА НОВЕЛЛЫ Г. ФОН КЛЕЙСТА "СВЯТАЯ ЦЕЦИЛИЯ, ИЛИ ВЛАСТЬ МУЗЫКИ. ЛЕГЕНДА"**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/85.html](http://www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/85.html)

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

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2007. № 3 (3): в 3-х ч. Ч. III. С. 201-204. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/](http://www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

В русской поэтической речи часто применяется прием псевдозэвфемизмов: грубое или неприличное слово заменяется другим, совершенно не связанным с ним по смыслу, но рифма с легкостью изобличает подделку.

*Тому удивляется вся Европа:*

*Какая у полковника обширная шляпа.*

Комментарий полковника: «Чему удивляться? Обыкновенная, с черным султаном. Я от формы не отступаю. Насчет неправильной рифмы, отдать аудиту, чтобы приискал другую» (Козьма Прутков. Военные афоризмы). В.З. Санников замечает: «Эта рифма и сейчас волнует умы, ср.: *Если едешь на Кавказ, / Солнце светит прямо в глаз. / Возвращаешься в Европу - / Солнце светит... тоже в глаз*».

Вторичная эвфемизация осуществляется в целях языковой игры, когда узуальный, общеизвестный эвфемизм используется для описания другой ситуации. Например: *А вы бы уходили, Герасим Алтатыч (...) Вы назююкались, и в вашем интересном положении самое лучшее теперь сидеть дома* (А.П. Чехов. Скорая помощь). Общеизвестный эвфемизм *быть в (интересном) положении (быть беременной)* используется для описания другой ситуации - при обращении к пьяному.

Многие эвфемистические фразеологизмы русского языка содержат компонент комического. При этом в процессе употребления они творчески видоизменяются говорящим.

Можно выделить следующие разновидности индивидуальной обработки устойчивых сочетаний и их употребления в том или ином тексте.

1) Структура фразеологизма остается прежней, но он получает иное смысловое содержание в результате включения его в новое словесное окружение. Например, известно устойчивое сочетание *дары природы*, употребляемое преимущественно в отношении продуктов. Это сочетание переосмысливается и употребляется для комической эвфемизации: *Разбитная девица в душе без ложной скромности демонстрирует заглянувшему на огонек коллеге свои «дары природы»* (Российская газета 18.11.2003). См. другой пример: *Мне надо зайти еще в места не столь отдаленные* (вм. в туалет).

Комический эффект возникает из-за вторичной эвфемизации, которая проявляется в том, что узуальный эвфемизм *места не столь отдаленные* (вм. ссылка, тюрьма) употребляется в новом эвфемистическом значении (туалет).

2) Образование по аналогии с известным фразеологизмом нового оборота. Например, эвфемистическая фраза *петь Алябьева* (вм. обманывать, рассказывать небылицы) создана «на основе другого фразеологизма *заливаться (разливаться) соловьем* («говорить красноречиво, увлеченно»), а также благодаря ассоциации со знаменитым романсом А.А. Алябьева «Соловей» [А.С. Карпова 2001: 153].

См. другой пример: *Подавать заявление на два метра* (вм. умирать). Эвфемистический фразеологизм образован по аналогии с известной фразеологической единицей *подавать заявление*. Сочетание *два метра* является метафорическим обозначением могилы.

#### Список использованной литературы

1. Карпова А.С. Об эвфемистической функции фразеологических единиц // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания: Межвуз. сб. науч. тр. - Ч. 1. - Ростов-на-Дону: РГПУ, 2001. - С. 152-156.
2. Касаткина Т. «Идиот» или «Чудак»: синонимия или антонимия? Вопросы литератур, 2001. - № 2. - С. 18-21.
3. Кацев А.М. Языковое табу и эвфемия: Учебное пособие к спецкурсу. - Л.: Изд-во ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1988. - 80 с.
4. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. - 544 с.
5. Шмелёв Д.Н. Эвфемизм // Русский язык: Энциклопедия / Под ред. Ф.П. Филина. - М., 1979. - С. 402.
6. Mitchell J. Cross cultural issues in disclosure of cancer. 1998. - 160 p.

#### ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТЕКСТА НОВЕЛЛЫ Г. ФОН КЛЕЙСТА «СВЯТАЯ ЦЕЦИЛИЯ, ИЛИ ВЛАСТЬ МУЗЫКИ. ЛЕГЕНДА»

Серебряков А. А.

Ставропольский государственный университет

Рассматривая теоретические основы лингвопоэтического анализа, А.А. Липгарт подчеркнул, что для получения обоснованного и непротиворечивого результата «исследователь постоянно ориентируется на более широкий филологический и историко-культурный контекст и, в частности, сравнивает изучаемый текст с другими произведениями» [Липгарт 1994: 50]. Предметом исследования в данной статье является интенциональная установка Клейста относительно специфики взаимодействия материального/рационального и духовного/бессознательного в искусстве, рассмотренная на синхронном уровне. Эмпирическим материалом является, прежде всего, текст новеллы о Святой Цецилии, анализируемый в параметрах интеллектуальной и философско-эстетической эпистемы начала 19-го века на фоне предшествующей национальной лингвокультурной и философской традиции.

На наш взгляд, новелла Клейста «Святая Цецилия, или власть музыки», опубликованная в 1811 году в последнем, подготовленном Клейстом прижизненным издании, может быть соотнесена с текстом эссе «О театре марионеток» и прочитана как «музыкальный театр марионеток». Такой исследовательский подход позволит осознать «текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, ... в его знаковой услов-

ности» [Лотман 1996: 75], увидеть, как «писатель ... из огромного числа потенциально данных ему материалов (традиция, ассоциации, предшествующее собственное творчество) создает некоторый канал, через который пропускает возникающие в его творческом воображении новые тексты, ... увеличивая их смысловую нагрузку за счет неожиданных комбинаций, переводов, сцеплений и т.д.» [Лотман 1996: 109], выявить неслучайность авторских интенций относительно возможности воспроизведения и транслирования средствами искусства, и особенно словесно-художественных произведений, эстетического воздействия на реципиента.

В эссе «О театре марионеток» (1810), рассматривая проблемы взаимодействия духовного и материального, Клейст приходит к парадоксальному, но характерному для его мировосприятия выводу: «...чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация... в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в боге» [Клейст 1977: 518] («*der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat*» [Kleist 1997, II: 62]). А.В. Карельский, квалифицируя эссе как «притчу о единстве материи и духа - и об отдаленности человека от этого единства», пришел к обобщающему выводу: «Все творчество Клейста - грандиозная попытка проверить эту гипотезу» [Клейст 1977: 21]. Автоинтертекстуальное прочтение названных произведений Клейста позволит с помощью конкретных исследовательских процедур, основывающихся на методах лингвопоэтического анализа, подтвердить сделанный ученым вывод и увидеть используемые Клейстом речевые средства реализации авторских интенций.

В новелле некий проповедник из Антверпена встретился по вопросам наследства в немецком городе Аахене с тремя своими братьями, студентами в Виттенберге, рассказал им о голландских иконоборцах, и они до того воспламенились этими рассказами, что решили в день праздника тела Христова устроить погром в монастыре Святой Цецилии, разбив в нем все украшенные библейскими сюжетами окна. Аббатиса напрасно просила императорского коменданта о защите; такими же тщетными казались и ее усилия привлечь сестру Антонию дирижировать исполнением праздничной мессы, которая «больная, без сознания, совершенно не владея своими членами, лежала расprostертая в углу своей монастырской кельи» [Клейст 1935: 310]. Однако, несмотря на сильную нервную горячку, Антония все же появляется к началу службы «бодрая и здоровая, немного бледная в лице» [Клейст 1935: 300], раздает партитуру, и «оратория была выполнена с высочайшим и чудеснейшим музыкальным великолепием» [Клейст 1935: 301]; обратим внимание на то, что в оригинале эта фраза «*das Oratorium ward mit der hoechsten und herrlichsten Pracht ausgefuehrt*» [Kleist 1977, I: 219] грамматически представляет собой пассивную конструкцию, характеризуя тем самым и собственно отображаемый процесс: исполняющие ораторию монахини уподобляются неким механизмам, марионеткам, а дирижировавшая сестра Антония - управляющему ими «машинисту». Как объясняет Клейст, степень успеха управления марионетками зависит от того, найдет ли машинист центр тяжести внутри фигурки куклы, «члены же ее - не что иное, как мятники, они повинуются сами собой, их дергать не нужно» [Клейст 1977: 513]. При этом важно, чтобы сознание, рациональное не вмешивалось в собственно протекающие процессы. Акториальный повествователь в эссе уточняет: «Я сказал, что отлично знаю, *какой неурядок учиняет сознание в естественной грации человека* (выделено нами - А.С.)» [Клейст 1977: 516]. В фикциональном мире новеллы сестра Антония имеет «беспроволочную» связь с душами своих исполнительниц: музыка ее органа есть тот медиум, который позволяет ей управлять монахинями. А неоднократно акцентированная означенная «нервная лихорадка» освобождает ее от проявления сознательно-рационального. С этой точки зрения она уподобляется не только машинисту марионеток, но и самой святой Цецилии из христианской легенды: в состоянии «небесного благоговения» Цецилия смогла постичь голос Бога. Таким образом, она явилась медиумом, соединившим в себе одновременно полное отсутствие сознания и бесконечное сознание Бога.

Сестра Антония, по сути, «дирижируемый дирижер». Описание всех происходящих в день праздника тела Христова событий представляет собой настоящий информационно-технический процесс: сестра Антония во время богослужения использует акустический информационный канал; братья же и их сторонники договариваются о некоем знаке, сигнале, «который должен был подать проповедник, чтобы сравнять собор с землей» [Клейст 1935: 304]. Во время службы в центре внимания, конечно, использование конкурирующих между собой акустических и оптических средств передачи информационного сигнала.

В сентябре 1800 года Клейст в письме к Вильгельмине фон Ценге излагает ставшее широко известным представление о музыке сфер, которую он иногда, как ему кажется, слышит с закрытыми глазами, с тех пор, как однажды мальчиком он впервые услышал в шелесте вечернего ветра «звучание оркестра»; «но как только при этом шевельнется какая-либо мысль, сразу все прекращается, как по волшебству - мелодия, гармония, звучание, то есть вся музыка сфер» («...*aber so bald ein Gedanke daran sich regt, gleich ist alles fort, wie weggezaubert* [...] *Melodie, Harmonie, Klang, kurz die ganze Sphaerenmusik*» [Kleist 1997, IV/1: 319]). Отметим, что и в приведенном контексте подчеркивается обязательное невмешательство и даже необходимость элиминации рационального начала.

Во второй части новеллы появляется перспектива снятия покровы таинственности с акустически представленных событий. Через шесть лет поиски сыновей предпринимает мать, которая и находит их в Аахене, в приюте для умалишенных. Для выяснения трагических обстоятельств она отправляется к Фейту Готгельфу, «знаменитому торговцу сукном», который был участником и свидетелем происходящего. Он становится акториальным повествователем и сообщает об «оратории, дивно изливавшейся с высоты хор» [Клейст 1935:

304] («vom Altan wunderbar herabrauschenden Oratoriums» [Kleist 1977, I: 222]); но большее внимание он уделяет «ужасным и отвратительным голосам» [Клейст 1935: 306] братьев, которые звучат как «голоса леопардов и волков» («mit einer entsetzlichen und graesslichen Stimme, das gloria in excelsis zu intonieren an. So moegen sich *Leoparden und Woelfe* anhoeren lassen» [Kleist 1977, I: 222]).

Для понимания содержания и генерируемых текстом смыслов необходимо отметить, что акустическое, слуховое восприятие около 1800 года вовсе не для всех ассоциировалось с «небесным благоговением». Так, И. Кант не очень высоко ценил возможности звука: «... сверх того музыке недостает вежливости; дело в том, что она, преимущественно из-за характера своих инструментов, распространяет свое влияние дальше, чем требуется (на соседей), таким образом как бы навязывается и тем самым ущемляет свободу других, находящихся вне музыкального общества. Этого недостатка лишены те виды искусства, которые обращаются к зрению...» [Кант 1994: 171]. Музыку, считает Кант, «скорее можно назвать наслаждением, чем культурой (возбуждаемая ею попутно игра мыслей есть лишь воздействие некоей как бы механической ассоциации), и по суждению разума она имеет меньшую ценность, чем любой другой вид изящного искусства» [Кант 1994: 169]; то есть музыка произвольно воздействует «посредством вибраций на эластичные части» тела, как будто человек является просто бездушной, механической марионеткой.

Сходную с кантовской позицию относительно зрения и слуха как средств категоризации внеположного человеку мира излагал и Жан-Поль: «... метафоры музыкальные приходится перевоплощать в зрительные, чтобы добиться эффекта; уже выражения «звук низкий», «звук высокий» обращаются к зрению (выделено нами - А.С.)» [Жан-Поль 1981: 282].

Однако многие современники акцентировали внимание именно на акустических явлениях. Происхождение языка Гердер сопоставляет с картиной шумящего моря: субъект дремлет на берегу и пробуждается к сознанию только в случае, когда сможет расслышать, выделить звук в шуме моря. И, наоборот, шум является символом некоего идеального, но утраченного языка, в котором означаемое и означающее еще не отделились друг от друга. Аналогичное отношение к звукам обнаруживается и в текстах Вакенродера (1773 - 1798), выделявшего два вида слуховых восприятий: «Присутствуя на концерте, я осознаю, что всегда воспринимаю музыку двояким образом. И только один вид восприятия является настоящим: ... в самоотверженной отдаче души этому увлекающему вдаль потоку; в удалении и отвлечении от любой мешающей мысли ото всех чужеродных чувственных впечатлений» (перевод наш -- А.С.) («Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, dass ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: [...] in der voelligen Hingebung der Seele in diesen fortreissenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem stoerenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindruecken» [Wackenroder 1964: 368]).

Совершенно иначе воспринимает музыку Фейт Готгельф. Вместо того, чтобы восторженно внимать музыке Антонии, он осознанно ведет наблюдения за происходящими вокруг него событиями, изображая происходящее как свидетель-очевидец. О том, какое новое знание или чувство открылось во время торжественной мессы братьям, Фейт Готгельф ничего не знает. В тексте Клейста поэтому воспроизводятся два вида восприятия, причем его акториальный повествователь является именно *наблюдающим* очевидцем, а не *слушающим* свидетелем. Эта эстетическая позиция отличает текст Клейста от романтических текстов Вакенродера. В ставшей хрестоматийной новелле Вакенродера «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иозефа Берглингера» подробно сообщается об овладевавших героем чувствах во время посещения церковных, сопровождавшихся исполнением духовной музыки богослужений. Можно даже предположить, что Клейст в новелле о Святой Цецилии, в текстах эссе цитирует Вакенродера, настолько тематически, референциально и концептуально схожи художественные миры обоих авторов. В церкви Берглингер «с нетерпением ожидал первых звуков инструментов, - и когда они, наконец, прорывались из глухой тишины, мощно и протяжно, подобно веянию ветра с небес, и затем вся сила звуков проносилась над его головой, - ему чудилось, будто душа его вдруг расправляет крылья...» [Избранная 1979, I: 34]. Отметим, что в тексте Вакенродера встречается генитивная конструкция «Gewalt der Toene» («сила звуков»), семантически и лексически почти полностью воспроизведенная в заглавии новеллы Клейста «die Gewalt der Musik», но на русский язык переведенная более экспрессивно - «Власть музыки»; она же повторяется и в тексте новеллы «...es koenne wohl die Gewalt der Toene gewesen sein, die, an jenem schauerlichen Tage, das Gemuet ihrer armen Soehne zerstort und verwirrt habe» [Kleist 1977, I: 226]. Не изображая фантастических видений сестры Антонии и четверых братьев, акториальный повествователь наблюдает за ними извне, со стороны. В этой связи можно привести и более сложные ситуации интертекстуального взаимодействия текстов Вакенродера и Клейста. Как мы видели ранее, Антония в новелле «дирижируемый дирижер», ни в малейшей степени не претендующий на собственный, индивидуальный вклад в произведение искусства. В тексте Вакенродера Берглингер декларирует этот же взгляд на роль художника и его место в Универсуме: «Поистине, надо почитать искусство, а не художника; он же сам не более, как слабое орудие (выделено нами - А.С.)» [Избранная 1979, I: 44]. Однако в статье «Письмо молодого поэта молодому художнику», опубликованной шестого ноября 1810 года, то есть примерно на месяц раньше эссе «О театре марионеток» Клейстом полемически высказывается противоположная точка зрения, признающая существенной частью искусства «сочинительство по собственным законам»: «Ведь задача состоит ... в том, чтобы вы были самими собой, чтобы вы линиями и красками показали самих себя, свое особенное и сокровенное» [Клейст 1977: 512].

1. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. - М., 1981.
2. Избранная проза немецких романтиков. В 2-х томах. Т. 1. - М., 1979.
3. Кант И. Сочинения. В 8-ми томах. Т. 5. - М., 1994.
4. Клейст Генрих. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи. - М., 1977.
5. Клейст Генрих. Святая Цецилия, или власть музыки. Легенда: (Пер. с нем.) // Немецкая романтическая повесть: В 2-х т. - М.-Л., 1935. - Т. 2.
6. Лингарт А. А. Лингвопоэтическое сопоставление: теория и метод. - М., 1994.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. - М., 1996.
8. Kleist H. von. Saemtliche Werke und Briefe. Hrsg. von H. Sembdner. 6. Ergaenzte und revidierte Auflage. Zwei Baende. - Muenchen, 1977.
9. Kleist H. von. Saemtliche Werke, Brandenburger Ausgabe, hrsg. v. R. Reuss in Zusammenarbeit mit P. Staengle – Basel / Frankfurt a. M. 1997.
10. Wackenroder W.H. Werke und Briefe, hrsg. v. G. Heinrich. - Muenchen, 1984.

## ОБУЧЕНИЕ УСТНОЙ РЕЧИ НА ПРИМЕРЕ СООБЩЕНИЯ/ДОКЛАДА НА ПРОДВИНУТОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

Симакова С. В., Черепанова И. В.  
Академия ФСБ России

В современных условиях человек в своей повседневной, в том числе профессиональной жизни все чаще «сталкивается» с иностранным языком (далее ИЯ). Более того, интеграционные общественные процессы меняют не только статус ИЯ в обществе, но и выполняемые им в этом обществе функции.

Ориентироваться в новой ситуации без способности к интеллектуальному и социальному взаимодействию с лицами, говорящими на других языках, становится все сложнее, язык рассматривается как инструмент, позволяющий человеку ориентироваться в окружающем его мире.

Следовательно, знание иностранного языка становится в современном обществе необходимой частью личной и профессиональной жизни человека. Социальный заказ общества по отношению к ИЯ в связи с наличием реального выхода на иную культуру и ее представителей выражается не просто в практическом знании ИЯ, а и в умении использовать этот язык в реальной коммуникации.

При постоянном увеличении объема необходимых человеку знаний уже невозможно ограничиваться только механическим усвоением определенных фактов. Важно прививать обучающимся умения самостоятельно пополнять свои знания, ориентироваться в потоке информации. Обучение иноязычной речи предусматривает определенный уровень владения речью на иностранном языке, при этом речь рассматривается как средство общения, которое осуществляется, как известно, по устному и письменному каналам.

Взаимосвязь каналов речевого общения особенно отчетливо проявляется при обучении незаученному подготовленному высказыванию типа сообщение/доклад (далее С/Д), которое при продвинутом этапе обучения обладает рядом специальных особенностей: наличием заданного языкового материала и содержания, и в то же время известной «свободой» говорящего в выборе языкового материала и в построении плана языкового высказывания. План высказывания предусматривает самостоятельное построение логической схемы, обобщение и оценку фактов, т.е. С/Д отличается как продукт речи определенной степенью самостоятельности и творчества. Для них также характерны опора на память и вербальные опоры. В качестве последних выступают опорные слова и выражения, заранее продуманные формулировки, определение понятий, план, тезисы выступления, которые подготавливаются говорящим перед выступлением.

Таким образом, С/Д как типичную форму проявления подготовленной речи на продвинутом этапе следует определить как *высказывание, для которого характерно предварительное обдумывание структуры и содержания, а также некоторых языковых средств, в то время как каждое конкретное предложение заранее продуманного текста высказывается неподготовлено.*

Если под подготовленностью устного высказывания понимается наличие факта предварительного ознакомления (до реализации высказывания, как акта говорения) и запечатления в памяти содержания, логического плана и языкового оформления высказывания, то такую подготовку можно рассматривать, как особый уровень мыслительной деятельности, позволяющий говорящему на основе настоящего и прошлого языкового опыта находить пути и способы решения поставленной задачи.

Работу над устным высказыванием С/Д можно условно подразделить на два этапа: а) этап подготовки и б) этап реализации, который распадается на презентацию подготовленного заранее текста выступления и обсуждение информации, полученной слушающими. Каждому действию на этапе подготовки текста соответствует определенное речевое действие на этапе реализации подготовленного высказывания.

Подготовка текста выступления включает подбор и анализ литературы, первоисточников, построение схемы высказывания (композиционно-логическое оформление речи), выбор языковых средств, составление плана выступления.

Такая подготовка находит выражение в момент высказывания в форме самоконтроля докладчика за полнотой передачи информации, содержательностью, соблюдением логики, понятностью, темпом речи.