

Морозова Н. Г.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-2/44.html

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

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. II. С. 106-109. ISSN 1993-5552.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-2/

© 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

Культ Италии - характерная особенность русского романтизма. Италия представляет особый топос, место торжества красоты - красоты природы, красоты искусства, человеческого духа. Герой повести «Блаженство безумия» Н. А. Полевого, Антиох, говорит о ней: «<...>Есть страна в мире, чудная страна - ее называют Италия. Там все великое, все прекрасное» [Полевой 1989: 194]. Поэтически возвышенный пейзажный образ Италии в русском культурном сознании первой трети XIX века, архетипический в силу своей устойчивости, - результат эмпирического постижения «отчизны вдохновенья» [Веневитинов 1980: 67] и осмысления рассказов очевидцев, путевых писем, дневников, журнальных известий. Чтобы составить представление об итальянских «видах», ехать в Италию было необязательно. Герой романа В. К. Кюхельбекера «Последний Колонна» (первоначально - «Итальянец») Юрий Пронский восклицает: «Но оставим писать: об Италии, о которой столько писано, без общих мест - невозможно<...>» [Кюхельбекер 1979^a: 519]. И далее: «Самый Рим меня так занял, что окрестности его, о которых я, однако же, много читал и слыхал, долго оставались для меня совершенно неизвестными: у меня не было времени посетить их» [Кюхельбекер 1979^a: 524]. Общие места не отменяют привлекательности Италии и познавательного к ней стремления со стороны русского человека, но ставят проблему адекватности описаний - ограниченности средств языка в передаче уникальности, экзотичности итальянского пейзажа: «Трудно и живописцу дать нам ясное понятие об этой яркой зелени полей, усыпанных благовонными цветами; об этих темно-синих и в то же время прозрачных небесах Италии: так мне нечего и говорить с вами об этом» [Загоскин 1983: 400].

Итальянская природа неизменно удивляет русских путешественников,¹ ее описания наполнены эмоциональным переживанием: «Вид Неаполя, как вы, я думаю, знаете из описаний и рассказов, удивительный. Передо мною море, голубое как небо, лиловые и розовые горы с городами вокруг его. Предо мною Везувий. Он теперь выбрасывает пламя и дым. Спектакль удивительный! Вообразите себе огромнейший фейерверк, который не перестает ни на минуту. <...>Громы, выстрелы и летящие из глубины его раскаленные красные камни, все это - прелесть!» [Гоголь 1994⁶: 114]. Такое внимание к итальянскому пейзажу обусловлено и культом ландшафта - «важной традицией, переданной романтизму от эпохи Просвещения» [Хорват 1973: 207]. Происходит литературное открытие и разработка мотивов «вольной» природы - высоких горных вершин, озер, морского простора, природной стихии. Итальянские пейзажи романтиков демонстрируют влияние поэзии Оссиана. Имя легендарного барда часто возникает в контексте описаний природы, являя один из ключей ее романтического понимания. Ср.: «Лесистый, дикий Эстрель наполнил душу мою оссиановскими видениями<...>» [Кюхельбекер 1979⁶: 61].

Составляющие итальянского пейзажа у романтиков - небо, горы, сады, рощи, равнины, море². Это и устойчивые мотивы словесного пейзажа, и символы романтической природы Италии: «Там смерть и жизнь слиты вместе, вместе любовь и мука, слезы и пение; горы горят, в море отражаются волшебные невидимые сады и замки фей; на горячем пепле огнедышащих гор растет багряный виноград, зреет маслина; обломки столицы мира окружают тлетворные болота» [Полевой 1989: 194]. Условно (в большинстве случаев они совмещаются) можно обозначить три вида итальянского пейзажа в романтической прозе - гористый (изображение гор, окружающих их лесов), равнинный и водный. Эти же пейзажные образы мы находим в данный период и на картинах живописцев. В статье «Выставка художественных произведений» в «Библиотеке для чтения» за 1836 год, например, сообщается о работах г. Лебедева: «Его три лесные вида Италии отменно хороши, даже прекрасны; но более всех прекрасен средний. Когда вы остановитесь перед этими тремя пейзажами, посмотрите на лес, покрывающий гору на средней картинке, и скажите искренно - есть ли лес лучше этого на свете?» [Библиотека для чтения 1836: 60]. «Очаровательные равнины Италии» [Раевский 1821: 27] наблюдает на картинах Дрезденской галереи А. Раевский. Иронический отзыв о водных пейзажах содержится в «Исторических заметках о картинках» Н. Кукольника, опубликованных в «Утренней заре на 1843 год»: «Все - в Италии, все - учатся в этой академии природы и художества; и все другие там учились, но, уж не знаю почему, а мне кажется, что для пейзажистов Италия только преддверие. Мало воды, а какая есть в Неаполе и Венеции, писана и переписана до такой степени, что иной раз, кажется, встречаешь знакомые волны» [Кукольник 1843: 358].

Итальянская природа в прозе романтиков - это либо комбинация нескольких ее безусловных атрибутов, либо панорамная картина. В первом случае мы имеем дело с пейзажным наброском: упоминаются географические названия (Альпы, Везувий, озеро Лаго-Маджоре), обобщенные природные образы (небо, горы, море) - остальное остается за читателем, его воображением, памятью. Так, берег моря, «голубой, опаловый цвет вечернего неба» и «дикая скала» [Полевой 1989: 194] - штрихи, создающие итальянский пейзаж в «Блаженстве безумия» Полевого. Ср. также: «Вы, может быть, видали карикатуру, которой сцена в Неаполе. На открытом воздухе, под изодранным навесом, книжная лавочка; кучи старых книг, старых гравюр; наверху Мадонна; вдали Везувий; перед лавочкой капуцин и молодой человек в большой соломенной шляпе<...>» [Одоевский 1987: 50]; «<...>Безоблачное южное небо и цветущие окрестные города, усеянные рощами шелковичных деревьев<...>» [Загоскин 1983: 400]. Панорамные виды композиционно разнообразны, но всегда являют гармоническое соединение природы и архитектурных деталей - природно-архитектурный ансамбль. Пример из итальянской части «Путешествия» Кюхельбекера - описания пограничных с Францией мест:

«Прекрасная, дикая природа здешних окрестностей теперь моя единственная подруга<...> Здесь много прекрасного: гора и замок Монт-Альбан, с которых видишь под собою справа Ниццу, слева - Вилла-Франку, длинный мыс с маяком, прекрасный залив между мысом и Вилла-Франкою; впереди море - беспредельное к востоку, ограниченное к западу прелестными Антибскими берегами<...> Оба города, Ницца и Вилла-Франка, прижимаются, так сказать, к утесам, у подножия коих построены; их пристани уютны и неприступны для бурь и порывов ветра; башни весело возвышаются в голубой воздух; строения осеяны роскошными садами агрумиев, рощами смоковниц, маслин, плакучих ветел и дерев миндальных. Изредка только встречаешь здесь голый камень; одряхшие стены всегда покрыты плющом, скалы обросли тмином, дикими анемонами, лилиями, гияцинтами; из расщелин вырастают алоэ и кактус» [Кюхельбекер 1979⁶: 62]. Эта картина дополняется у Кюхельбекера видом из окна: «<...>Вдоль Пальона тянется цепь лесистых холмов до самого подножия горы Фондской; эти холмы усеяны белыми, чистыми, красивыми загородными домиками; посреди возвышается монастырь Сен-Симье<...>; возле нового великолепного строения видны еще развалины старого. Вокруг Сен-Симье также разбросаны обломки, но они принадлежат другому времени и несравненно древнее; примечательнейшие - остатки амфитеатра<...>» [Там же]. Другой пример - один из итальянских видов, привлекший внимание Станкевича: «<...>Там и сям торчат колонны, по одной, по три, по восьми; в углублении массивная арка Септимия Севера, вдали Палатинская гора с садами. Тут уже все отжитое<...> Пошел дальше по бульвару, вдоль которого тянутся опять остатки древностей и, наконец, за аркою Тита встретил Колизей<...> Я не думал много о его назначении, о народе, растерзанном зверьми в его стенах, я видел только огромную, гармоническую развалину и темно-синее небо, просвечивавшее во все ее окна» (письмо из Рима, 13 марта 1840) [Станкевич 1982⁶: 209]. И далее: «Ступени, на которых сидели прежде зрители, теперь обрушились<...> Кустарник растет на месте этих ступеней и делает эту развалину полною и удовлетворительною в самой себе» [там же: 210]. Виды, по определению Кюхельбекера, «дикой природы» являют следы цивилизации - руины, развалины и прочие напоминания о древности³. Итальянский пейзаж - это пейзаж культурный, проникнутый исторической памятью, что придает ему монументальность и вневременной характер. Последнее есть существенное свойство, приобретаемое природой у романтиков.

Эпистолярные образцы панорамных итальянских пейзажей можно дополнить примерами из художественной прозы: «Часто оставлял он [Князь. - Н.М.] город для того, чтобы оглянуть его окрестности<...> Прекрасны были эти немые пустынные римские поля, усеянные останками древних храмов, с невыразимым спокойствием расстилавшиеся вокруг<...>»⁴ (Гоголь «Рим», 1842) [Гоголь 1977: 195]. В. Паперный в статье «Повесть "Рим", город Рим и мессианизм позднего Гоголя» говорит о «царстве визуальности» [Паперный 2004: 114], об «идеальном и абсолютном Зрительном Образе» [там же: 115], явленном в гоголевском «Риме». Данное утверждение можно распространить на большинство итальянских видов в русской романтической прозе 20-40-х гг. XIX века. Картинность пейзажей Италии⁵ обуславливает особую архитектуру, а точнее - подчеркнутое отсутствие звука: «немые пустынные римские поля» в «Риме» Гоголя, «тишина совершенная» [Кюхельбекер 1979⁶: 58], «безмолвные» [там же: 63] белые горы в «Путешествии» Кюхельбекера, в «Последнем Колонне» - «неизъяснимое спокойствие» [Кюхельбекер 1979⁶: 524] навевают окрестности Рима на Юрия Пронского. Лишь иногда слышится отдаленный плеск волн (как у Кюхельбекера - «воды тихо плескали в берег» [Кюхельбекер 1979⁶: 61]) или шум от извержения Везувия, городской гул (как у Гоголя), доносятся пение (как песня рыбака и пение Адельгейды у Полевого), однако за всем этим кроется некая увековеченность ландшафта, «мраморная красота» [Станкевич 1982⁶: 74]. Пейзажи Италии напоминают о вечных ценностях и являют величественность природы. Высокие скалы - символы бесконечности и «романтического восприятия возвышенного» [Хорват 1973: 219].

Движение в пейзажных картинах - не только плавное скольжение взгляда зрителя. У Станкевича к движению взгляда добавляется направленное движение в пространстве самого наблюдателя. В «Белом привидении» Загоскина все описание проникнуто динамикой - «змеится река», вьются виноградные лозы, хоть и в прошедшем времени дано движение повествователя. Статичная картина оказывается динамичной во времени и пространстве. В «Риме» Гоголя последовательно репрезентированы два вида - обзорный общий вид, складывающийся из четырех фрагментов (четыре стороны окрестностей Рима), и вид с террасы «которой-нибудь из вилл Фраскати или Альбано» [там же: 196] на поля и Рим («четвертая сторона»). Второй вид хронологически определен - «в часы захожденья солнца» [там же]. Наблюдатель фиксирует момент цветовой игры, перетекания цвета: «Сначала они [Поля. - Н.М.] еще казались зеленоватыми <...>, потом они сквозили уже светлой желтизною в радужных оттенках света <...>, и, наконец, становились пурпурней и пурпурней, поглощая в себе и самый безмерный купол и сливаясь в один густой малиновый цвет, и одна только сверкающая вдали золотая полоса моря отделяла их от пурпурного, так же как и они, горизонта» [Гоголь 1977: 196]. Аналогичное описание находим в письме В. А. Жуковскому из Ниццы от 2 декабря 1843. Своеобразные цветовые вибрации - отличительная особенность итальянских пейзажей Гоголя. В финале «Рима» динамика пейзажной картины связана с изменением ее контрастности. «Чудная сияющая панорама» [там же: 214] вечного города и его окрестностей являет «чудное согласие и сочетание всех планов этой картины» [там же] - в начале фрагмента описания, в конце - «еще темней зачернели пинны; еще голубее и фосфорнее стали горы» [там же]. Движение времени передается через усиление цвета (колористическую насыщенность). Позиция обозревателя остается неизменной, в час «захожденья солнца» приближается сам город: «Солнце опускалось ниже к земле; румянее и жарче стал блеск его на всей архитектурной массе; еще живей и ближе [Курсив наш. - Н.М.] сделался город<...>» [там же].

Цветовая организация пространства, насыщенность пространства цветом, чувствование цвета, некая его осязаемость, даже материальность - отличительная особенность итальянских пейзажей в романтической прозе. Яркость цвета итальянского неба создает особую световоздушную среду - окрашенную в голубой цвет, но абсолютно проницаемую, совершенно открытую взгляду наблюдателя, различающего мельчайшие детали ландшафта на дальнем и ближнем плане, обладающую, кроме того, необычайной силой воздействия: «голубой воздух» [Кюхельбекер 1979⁶: 62] итальянских предместий в «Путешествии» Кюхельбекера; оживляющий «благотельный воздух» [Гоголь 1994⁶: 108]⁶, «который так здесь чист и тонок, что все совершенно видно вдаль» [Гоголь 1994⁶: 114], - в письмах из Рима и Неаполя Гоголя, в повести «Рим» - «тонкий небесный воздух», блистающий «непостижимою голубизною» [Гоголь 1977: 188], «ясная даль», «чистое небо» [там же: 189], «чудная ясность воздуха», «тонкий голубой воздух» [там же: 196], «небесный воздух» [там же: 214]. Голубой, являясь цветовой доминантой итальянских видов, представлен во всем многообразии своих оттенков, вплоть до перехода в серебряный: «яхонтовое небо» [Полевой 1989: 186]; «опаловый цвет вечернего неба» [там же: 194]; «темно-голубое небо» [Кюхельбекер 1979⁶: 519]; небо «светлоголубого цвета, но такого яркого, что нельзя найти краски, чтобы нарисовать его» [Гоголь 1994⁶: 114]; «небо - совершенно кажется серебряным» [Гоголь 1994⁶: 104]; небо «невывразимого цвета весенней сирени» [Гоголь 1977: 196]. Большей частью имплицитно, в отличие от голубого, присутствует зеленый - цвет итальянских гор и роц. Исключение составляют зеленые горы в описаниях Гоголя («Рим», письмо из Ниццы от 2 декабря 1843) и дикие заросли у Станкевича (письмо из Рима от 21 мая 1840). В палитре присутствуют и оттенки красного - пунцовый, розовый, пурпурный, багряный: «лиловые и розовые горы», «раскаленные красные камни», извергаемые Везувием [Гоголь 1994⁶: 114], «багряный виноград», растущий на «пепле огнедышащих гор» [Полевой 1989: 194]. Красный - огненный цвет, соответствующий скрытой природной стихии, сопоставимой со стихией мятежной романтической души. Плавность линий в пейзажных картинах Загоскина, Гоголя, Кюхельбекера и Станкевича («согласные плавучие линии» гор [Гоголь 1977: 196], «гибкие виноградные лозы», обвивающие колонны [Загоскин 1983: 401], «цепь лесистых холмов», «одряхшие стены», покрытые плющом [Кюхельбекер 1979⁶: 62]) подчеркивает гармоничность окружающего - безусловное согласие природы и памятников искусства. Природа и образ Италии (Рима) оказываются созвучны душевному строю созерцателя: «Он [Граф. - Н.М.] провел лето в Италии, прожил несколько месяцев в Риме, побродил между памятников, давно ему знакомых, пожил несколько душою» [Станкевич 1982⁴: 74]. (Ср. также в письме из Рима от 21 мая 1840: «Вчера и третьего дня взглянули на Петра, Пантеон и Колизей, - я и благословил небо, которое хочет, чтоб образ Рима дружески покоился в душе моей» [Станкевич 1982⁶: 220].) Однако эта жизнь души в согласии с природой и искусством у романтиков не несет исцеления. Слышится некая обреченность в словах героя «Живописца» Полевого: «Большой душе не навеют здоровья лимонные роцци Италии, не согреет ее итальянское солнце...» [Полевой 1988: 126]. Душевные страдания оттеняются и усугубляются пейзажной идилличностью. Мраморная красота Рима так и не исцелила героя повести Станкевича.

Таким образом, итальянский пейзаж в русской прозе 20-40-х гг. XIX века обладает рядом устойчивых характеристик, отражающих общекультурное представление о «роскошной стране» [Гоголь 1994⁶: 9], при этом в каждом отдельном случае можно говорить о своеобразии композиционной организации, «формата» и содержания природной картины. Как замечает Н. Я. Берковский, «романтизму свойственно томиться по бесконечно прекрасному» [Берковский 2001: 70]. Пейзажные образы Италии, возникающие на страницах повестей и писем данного периода, - попытки воплощения бесконечно прекрасного, гармоничного, близкого романтической душе.

Примечания

¹ Наиболее ранние образцы итальянских пейзажей в русской литературе представлены в «Хождении на Флорентийский собор» Неизвестного Суздальца (XV в.): «От Бряги до града Берена 13 миль; а река под ним Ирнець быстра вельми, чрез ее мост камен; и садов множество масличных, и место красно меж гор» [Хождение на Флорентийский собор 1984: 144]. «Ту же видехом древие кедры и кипарисы; кедр как русская сосна, много походило, и кипарис корою яко липа, а хвоею яко ель, но мало хвоею кудрява и мягка, а шишки походили на сосновую» [там же: 145]. Эти «виды» Италии свидетельствуют о широте кругозора и интересах паломника, о впечатлении, которое произвела на него природа «фряжской земли», об осознанном пейзажном своеобразии *чужого* края, соотношении и дифференциации природы *своей* и *другой*.

² Аналогичные пейзажные образы Италии находим в поэзии: «<...>Под яхонтом сверкающих небес, Младой душой по воле разыграюсь. Там радостно я буду петь зарю И поздравлять царя светил с восходом, Там гордо я душою воспарю Под пламенным необозримым сводом. Как весело в нем утро золотое И сладостна серебряная ночь!» («Италия», 1827) [Веневитинов 1980: 67]; «Бежит, шумит задумчиво волна И берега чудесные целует; В ней небеса прекрасные блестят; Лимон горит и веет аромат» («Италия», 1829) [Гоголь 1994⁶: 9]. Сближение итальянских пейзажей (сходство мотивов, самого языка описания) обусловлено характерной для данного периода поэтизацией прозы.

³ Ср. также: «В Италии где-то, но в поле пустом (Не зрелось жилища на полмили кругом) Меж древних развалин стояла лачужка<...>» («Мадона», ок. 1832) [Баратынский 1983: 99].

⁴ Некоторые особенности поэтики, год создания позволяют рассматривать «Рим» в контексте прозы романтиков, хотя по художественной доминанте эта повесть отнюдь не романтическая.

⁵ Ср.: «Скалы и утесы здесь картинны» [Гоголь 1994⁶: 115].

⁶ См. в письме из Рима от 15 марта 1838: «<...>Вся Италия - лакомый кусок, и я пью до боли в горле ее целительный воздух<...>» [Гоголь 1994⁶: 111].

Список использованной литературы

1. Баратынский Е. Мадона // Баратынский Е. Стихотворения. Проза. Письма. - М., 1983. - С. 99-101.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. - СПб.: Азбука-классика, 2001. - 512 с.
3. Библиотека для чтения. - 1836. - XVIII. - Ч. 1 (раздел «Литературная летопись»). - С. 56-66.
4. Веневитинов Д. В. Италия // Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. - М.: Наука, 1980. - С. 67.
5. Гоголь Н. В. Италия // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. - М.: Русская книга, 1994^а. - Т. 7. - С. 9.
6. Гоголь Н. В. Письма // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 9 т. - М.: Русская книга, 1994^б. - Т. 9.
7. Гоголь Н. В. Рим // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. - М.: Худ. лит., 1977. - Т. 3. - С. 177-214.
8. Загоскин М. Н. Белое привидение // Русская романтическая повесть: первая треть XIX века. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. - С. 400-406.
9. Кюхельбекер В. К. Последний Колонна // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. - Л.: Наука, 1979^а. - С. 519-568.
10. Кюхельбекер В. К. Путешествие // Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. - Л.: Наука, 1979^б. - С. 7-63.
11. Одоевский В. Ф. Opere Del Cavaliere Giambattista Piranesi // Одоевский В. Ф. Повести. - М., 1987. - С. 49-59.
12. Паперный В. Повесть «Рим», город Рим и мессианизм позднего Гоголя // Гоголь и Италия: Материалы Международной конференции. - М.: РГГУ, 2004. - С. 113-128.
13. Полевой Н. А. Блаженство безумия // Русская романтическая новелла. - М.: Худож. лит., 1989. - С. 167-213.
14. Полевой Н. А. Живописец // Полевой Н. А. Мечты и жизнь. - М., 1988. - С. 19-132.
15. Раевский А. Дрезден и его окрестности // Вестник Европы. - 1821. - № 13. - С. 12.
16. Станкевич Н. В. Несколько мгновений из жизни графа Т*** // Станкевич Н. В. Избранное. - М.: Сов. Россия, 1982^а. - С. 68-83.
17. Станкевич Н. В. Из переписки // Станкевич Н. В. Избранное. - М.: Сов. Россия, 1982^б. - С. 86-222.
18. Хожение на Флорентийский собор Неизвестного Суздальца // Книга хождений. Записки русских путешественников XI - XV вв. / Сост. Н. И. Прокофьев. - М.: Сов. Россия, 1984. - С. 137-151.
19. Хорват К. Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм. - М.: Наука, 1973. - С. 204-252.

СПЕЦИФИКА ПРОЯВЛЕНИЯ ОЦЕНКИ ВО ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦАХ

Москвичева Е. А.

Волгоградский государственный педагогический университет

С античных времен существуют десятки определений понятия «ценности», различающиеся в деталях. Большинство ученых характеризуют содержание понятия «ценности» через выделение ряда признаков, свойственных всем формам общественного сознания: значимость, нормативность, полезность, необходимость, целесообразность [Анисимов 1988; Ивин 1970, 1997; Кирьякова 1996; Rescher 1982].

Система ценностей, характеризующая данное общество или определенную культурную среду, представляет собой результат той духовной работы, которая осуществляется всем обществом.

В зависимости от обширности сферы их значимости в социуме данные ценности можно подразделить на общечеловеческие, национальные (этнические), групповые и индивидуальные. К общечеловеческим ценностям относятся ценности, которые признаются наибольшим количеством людей во времени и пространстве. К ним относятся важнейшие житейские истины и нормы нравственности.

Национальные ценности занимают важнейшее место в жизни любого народа и отдельно взятой личности как представителя культуры своего народа. В отличие от общечеловеческих ценностей они более конкретны и материализованы. В них отражена специфика культуры народа. Групповые ценности есть сумма норм поведения для определенной группы людей (интеллигенции, профессиональной группы). Индивидуально-личностные ценности включают предметы и идеи, особенно близкие отдельному человеку. Они могут быть взяты из окружающей его социо-культурной среды или созданы в результате работы над самим собой [Мамонтов 1995].

Фразеологизмы имеют непосредственную связь с категорией «ценности», в них представлены все три формы существования ценностей.

Во-первых, фразеологические единицы как продукт духовной деятельности являются объективированной ценностью культурного наследия народа.

Во-вторых, во фразеологизмах закреплены общечеловеческие, этнические, групповые ценности, отражающие представления о должном в различных сферах общественной жизни. Главенствующее положение занимают абсолютные ценности: жизнь '*Жизнь прожить - не поле перейти*'; любовь '*Где любовь, там и согласие*'; знание '*Знание - сила*'; счастье '*Всяк человек своего счастья кузнец*'; семья '*Детишек воспитать - не курочек пересчитать*'; дружба '*Друга на деньги не купишь*'; добро '*Доброе дело само себя хвалит*'; бог '*На бога надейся, а сам не плошай*'; труд '*Без труда не вытащишь и рыбку из пруда*'; родина '*Каждому свой край сладок*' и др.

Придерживаясь «широкого» понимания фразеологии, мы считаем, что фразеология вместе с паремиологией образуют единую сферу идиоматики. Как известно, данная точка зрения характерна для многих отечественных и зарубежных исследователей (см. [Шанский 1969]; [Киршова 2001]; [Burger, Buhofer, Sialm 1982]; [Sandig 1994] и др.).