

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени А. С. ПУШКИНА

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2024

**Художественные стратегии классической
и новой словесности: жанр, автор, текст**

**Материалы XXIX Международной научной конференции,
6–7 июня 2024 г.**

Санкт-Петербург
2024

УДК 821.09
ББК 83.3
П91

Редакционная коллегия: Т. В. Мальцева (отв. ред.),
О. А. Мещерякова,
Н. К. Данилова.

П91

Пушкинские чтения – 2024. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXIX Международной научной конференции, 6–7 июня 2024 г. / отв. ред. проф. Т. В. Мальцева. – Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2024. – 380 с.
ISBN 978-5-8290-2184-9

В сборник включены доклады XXIX Международной научной конференции «Пушкинские чтения». На конференции рассматривались вопросы рецепции пушкинского текста в современной литературе и культуре, динамики жанровых форм классической и современной литературы, арсенал поэтических средств литературы; анализировалось функционирование языковых единиц в пространстве текста и в медиакоммуникации; обсуждались методики преподавания русского языка и литературы в иноязычной среде.

Сборник адресован специалистам-филологам, учителям литературы и русского языка, аспирантам и студентам филологических факультетов.

УДК 821.09
ББК 83.3

ISBN 978-5-8290-2184-9

© Авторы, 2024
© Ленинградский государственный университет (ЛГУ)
имени А. С. Пушкина, 2024

Содержание

Раздел 1. «Пушкинский текст» в русской литературе и культуре

<i>Л. И. Вигерина</i> Художественная рецепция памятника Пушкину-лицейсту в Царском Селе в русской поэзии первой половины XX века	11
<i>М. В. Дудорова</i> Стихотворение А. С. Пушкина «Сраженный рыцарь»: опыт филологического анализа	23
<i>Л. В. Уманцева</i> Экзерсисы в сказках А. С. Пушкина (лексико-семантическая характеристика)	30
<i>Л. П. Гордеева</i> За кулисами	34
<i>А. Б. Иванюженко</i> Условия общественного договора в российском обществе как центральная идея «Египетских ночей» А. С. Пушкина: от замысла к воплощению	37
<i>Н. Е. Щукина</i> Пушкинский мотив метели в «лабиринте сцеплений» романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»	46
<i>А. Н. Ермилова</i> Изображение финансовой аферы и образа афериста в творчестве А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского	51
<i>О. А. Пороль, П. В. Пороль</i> Пушкинский текст в лирике Н. С. Гумилева	58
<i>М. А. Жиркова</i> Русским детям в эмиграции о Пушкине (стихотворение Саши Черного «Няня Пушкина»)	61
<i>Е. М. Букаты</i> Образ Пушкина в литературно-критических произведениях В. П. Астафьева	66
<i>Д. Р. Резников</i> Функционирование пушкинских прецедентных феноменов в поэтических текстах Т. Ю. Кибирова	72
<i>Р. И. Максинаев</i> Соотношение «пушкинского текста» и «русского культурного текста» в киноповести Ю. Алешковского «Тройка, семёрка, туз...»	77
<i>Е. Ю. Хрисонопуло</i> Образное сравнение в повести А. С. Пушкина «Выстрел» (номинативный и переводческий аспекты)	85
<i>И. И. Андреева, Ву Тхе Кхой</i> Некоторые интересные страницы вьетнамской пушкинистики	92
<i>С. С. Изюмская</i> А. С. Пушкин и вопрос о соотношении понятий «чистота русского языка» и «иноязычные слова» (на материале романа «Евгений Онегин»)	107
<i>А. В. Гик</i> Свойства базовой лексики в поэтическом дискурсе (лексема «земля» в поэзии А. С. Пушкина)	111

Раздел 2. Динамика жанровых форм в литературе XVIII–XXI веков

<i>В. Е. Калганова, Э. Л. Михайлов</i>	
Современники об эволюции жанровых форм в творчестве М. В. Милонова	119
<i>О. В. Кублицкая</i>	
«Произведение развлеченного воображения»: о сюжетах бессюжетного повествования в прозе русского сентиментализма.....	125
<i>Т. И. Торопкина</i>	
Формирование принципов натуральной школы в физиологическом очерке Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики»	129
<i>Е. А. Ерохина</i>	
Е. А. Салиас – «благодарный подражатель» или «русский Вальтер Скотт»?	132
<i>В. Т. Захарова</i>	
Дневники Ив. Бунина периода эмиграции: художественное осмысление гармонического начала бытия и его антиномий	137
<i>Н. И. Пак</i>	
Место и значение исторических экскурсов и вставных рассказов в «Валааме» Б. К. Зайцева	144
<i>С. В. Неграш</i>	
Русская приключенческая проза первой трети XX века в зарубежном критическом дискурсе.....	148
<i>А. В. Снигирев</i>	
Ранняя публицистика братьев Стругацких.....	153
<i>Г. Ж. Досмаганбетова</i>	
Специфика и место травелога в иерархии литературных жанров	157
<i>О. Е. Романовская</i>	
Функции цитат в стихах на карточках Л. Рубинштейна	162
<i>И. Б. Ничипоров</i>	
Модернистский роман сегодня: «Убить Бобрыкина, или История одного убийства» Александры Николаенко	167
<i>Т. И. Рожкова</i>	
Письма народного писателя И. П. Максимова журналистам (к проблеме авторского самосознания).....	174

Раздел 3. Арсенал поэтических средств классической и современной литературы

<i>М. Б. Лоскутникова</i>	
Романы И. А. Гончарова: кинологические детали как понятийно-аллегорические и идейно-символические знаки	184
<i>Л. В. Дербенёва</i>	
Типологическое сходство идейно-эстетических исканий в русском и немецком романе середины XIX века	190
<i>В. В. Высоцкая</i>	
Маркеры неопределенности в романах Тургенева	195
<i>Н. М. Миронов</i>	
Специфика образа вампира в русской прозе XIX века	199
<i>А. А. Чевтаев</i>	
«Историческая география» в поэтике книги стихов М. А. Зенкевича «Дикая порфира».....	209

<i>А. В. Громова</i>	
Леонид Зуров и Иван Шмелев: творческие переключки	222
<i>О. Ю. Осьмухина</i>	
Преломление традиции В. Шукшина в малой прозе Евг. Попова	231
<i>А. Т. Бактыбаева</i>	
Ирония как часть интенции в романе Д. Накипова «Круг пепла»	239
<i>Т. А. Сироткина</i>	
Имена собственные в романе Е. Минкиной-Тайчер «Время обнимать».....	244
<i>Я. В. Брусиловская</i>	
Мужское «я» в новейшей женской поэзии («Работа горя» В. Полозковой и «Ученик дурака» Д. Сидерос)	247
<i>Р. А. Кадеева</i>	
Авторская маска в структуре антиутопии А. Кабакова «Невозвращенец».....	254
<i>Д. В. Лигай</i>	
Подразумеваемый читатель эпохи соцреализма (экранизация романа Л. Толстого «Война и мир» С. Бондарчука)	259
<i>Д. А. Рюмин</i>	
О некоторых приемах воплощения художественного образа обжорства в литературе	264

Раздел 4. Художественная рецепция национальных топосов и концептов

<i>Е. Ю. Шестакова</i>	
Детство в структуре воспитательной «модели» русской литературы XVIII века	270
<i>В. Е. Угрюмов</i>	
Траектория добра в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова	276
<i>В. А. Гончарова</i>	
Стратегия пути толстовской героини: событие преобразования Катюши Масловой.....	282
<i>О. Ю. Шаронова</i>	
Черты христианского реализма в рассказе Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека»	286
<i>Т. С. Карпачева</i>	
Образ матери Парфена Рогожина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот».....	299
<i>М. С. Шишонкова</i>	
Хронотоп города в романе Д. Вересова «Черный ворон»	304
<i>Т. О. Шорина</i>	
90-е vs 2010-е: специфика диалога поколений в «Великой мечте» А. Рубанова.....	307

Раздел 5. Образные средства языка в пространстве текста и в медиакommunikации

<i>К. П. Сидоренко</i>	
«Горю от ума» 200 лет: заметки об интертекстовой динамике слова Грибоедова	314
<i>Е. Л. Калинина</i>	
Лексико-стилистические особенности рассказа «Деревья растут для всех» В. П. Астафьева	319
<i>И. Б. Александрова, В. В. Славкин</i>	
Язык современных СМИ: образность vs этичность	326

<i>В. С. Бычкова</i>	
Образ типичных провинциала / провинциалки в текстах СМИ	330
<i>А. В. Литвинка</i>	
Проблема классификации антонимов в русском языке (на примере антонимической пары «рай – ад»)	336
<i>В. Шетэля, А. С. Мамонтов</i>	
Воинские звания в тексте исторической «Трилогии» Г. Сенкевича в переводе на русский язык	341
<i>В. Е. Калганова, М. О. Коткова</i>	
Медиапроект как коммуникационная модель взаимодействия медиа с аудиторией	345
<i>С. А. Сералимова</i>	
Из истории перевода казахской прозы на русский язык	350

Раздел 6. Литература и русский язык в преподавательской практике

<i>К. А. Белоконева</i>	
Трудности при изучении поэтического текста в иностранной аудитории (на примере творчества А. С. Пушкина)	354
<i>Н. Н. Вострокнутова</i>	
О критериях отбора художественных текстов для формирования лингвокультурологической компетенции на занятиях по русскому языку как иностранному у слушателей подготовительного курса медицинского вуза	359
<i>О. А. Гордиенко, И. В. Рус-Брюшинина, Ю. Ш. Юсупова</i>	
Лингвокраеведческий подход к пушкинскому наследию (кавказский период творчества поэта для иностранных студентов Кубани)	366
<i>О. В. Шашкова</i>	
Коррекция типичных ошибок при выборе предложно-падежных форм на занятиях по речеведческим дисциплинам	372
Сведения об авторах	376

Content

Section 1. «Pushkin's Text» in Russian Literature and Culture

<i>Ludmila I. Vigerina</i> Artistic Reception of the Monument to Pushkin the Lyceum Student in Tsarskoe Selo in Russian Poetry of the first half of the 20th century.....	11
<i>Maria V. Dudorova</i> A. S. Pushkin's Poem «The Slain Knight»: An Experience of Philological Analysis	23
<i>Lidiya V. Umantseva</i> Exercises in Fairy Tales by A. S. Pushkin (Lexico-grammatical Characteristics)	30
<i>Larisa P. Gordeeva</i> Behind the Scenes... ..	34
<i>Andrei B. Ivanujenko</i> The Terms of the Social Contract in Russia as the Central Idea of A. S. Pushkin's «Egyptian Nights»: from Conception to Implementation	37
<i>Natalia E. Shchukina</i> Pushkin's Blizzard Motif in the «Labyrinth of Couplings» in the Novel by L. N. Tolstoy «Anna Karenina»	46
<i>Anastasia N. Ermilova</i> The Image of John Law in the Works of A. S. Pushkin and F. M. Dostoevsky	51
<i>Olga A. Porol, Polina V. Porol</i> Pushkin's Text in the Lyrics of N. S. Gumilev.....	58
<i>Marina A. Zhirkova</i> To Russian Children in Exile about Pushkin (Sasha Cherny's Poem «Pushkin's Nanny»).....	61
<i>Evgeniya M. Bukaty</i> The Image of Pushkin in the Literary Critical Works of V. P. Astafiev.....	66
<i>Daniil R. Reznikov</i> The Functioning of Pushkin's Precedent Phenomena in the Poetic Texts of T. Yu. Kibirov	72
<i>Rishat I. Maksinyaev</i> Relationship of «Pushkin Text» and «Russian Cultural Text» in Y. Aleshkovsky's Film Story «There, Seven, Ace...»	77
<i>Ekaterina Yu. Khrisonopulo</i> Simile in A. S. Pushkin's Story «The Shot» from the Perspectives of Designation and Translation	85
<i>Ida I. Andreeva, Vu The Khoi</i> Some Interesting Pages of Vietnamese Pushkin Studies	92
<i>Swetlana S. Izyumskaya</i> A. S. Pushkin and the Question of the Relationship between the Concepts of «Purity of the Russian Language» and «Foreign Words» (Based on the Novel «Eugene Onegin»).....	107
<i>Anna V. Gik</i> Properties of Basic Vocabulary in Poetic Discourse (The Lexeme “Earth” in the Poetry of A. S. Pushkin).....	111

Section 2. Dynamics of Genre Forms in Literature of the 18th – 21st centuries

<i>Victoria E. Kalganova, Eduard L. Mikhailov</i>	
Contemporaries on the Evolution of Genres in the Works of M. V. Milonov.....	119
<i>Olga V. Kublitskaya</i>	
«A Work of Entertained Imagination»: On the Plots of Plotless Narrative in the Prose of Russian Sentimentalism.....	125
<i>Tatyana I. Toropkina</i>	
The Natural School's Principles Formation in the Physiological Essay by D. V. Grigorovich «Peterburgskie Sharmanshchiki».....	129
<i>Ekaterina A. Erokhina</i>	
E. A. Salias – «Grateful Imitator» or «Russian Walter Scott»?.....	132
<i>Victoria T. Zakharova</i>	
Bunin's Eve's Diaries of the Emigration Period: An Artistic Interpretation of the Harmonic Beginning of Being and Its Antinomies.....	137
<i>Nadezhda I. Pak</i>	
The Place and Significance of Historical Excursions and Insert Stories in «Valaam» by B. K. Zaitsev	144
<i>Sergei V. Negrash</i>	
Russian Adventure Prose of the first third of the 20th century in Foreign Critical Discourse	148
<i>Alexey V. Snigirev</i>	
Early Journalism of the Strugatsky Brothers	153
<i>Gulsim Zh. Dosmaganbetova</i>	
Specifics and Place of Travelogue in the Hierarchy of Literary Genres	157
<i>Olga E. Romanovskaya</i>	
Functions of Quotations in Verse on Cads by L. Rubinstein.....	162
<i>Iliya B. Nichiporov</i>	
Modernist Novel Today: «Kill Bobrykin, or the Story of a Murder» by Alexandra Nikolaenko.....	167
<i>Tatyana I. Rozhkova</i>	
Letters from People's Writer I. P. Maksimov to Journalists (To the Problem of Author's Self-awareness).....	174

Section 3. Arsenal of Classical Poetic Means and Modern Literature

<i>Maria B. Loskutnikova</i>	
Novels by I. A. Goncharov: Canine Details as Conceptual-allegorical and Ideological-symbolic Signs	184
<i>Lidija V. Derbeneva</i>	
Typological Similarity of Ideological and Aesthetic Quests in the Russian and German Novel of the mid–19th century.....	190
<i>Valentina V. Vysotskaya</i>	
Markers of Uncertainty in Turgenev's Novels.....	195
<i>Nikita M. Mironov</i>	
Specifics of the Vampire Image in Russian Prose of the XIX century.....	199
<i>Arkady A. Chevtaev</i>	
«Historical Geography» in the Poetics of the Book of Poems «Wild Porphyry» by M. A. Zenkevich.....	209

<i>Alla V. Gromova</i>	
Leonid Zurov and Ivan Shmelev: Creative Roll Calls	222
<i>Olga Yu. Osmukhina</i>	
Refraction of the Tradition of V. Shukshin's Tradition in Yevgeny Popov's Short Prose	231
<i>Annel T. Baktybayeva</i>	
Irony as Part of Intention in D. Nakipov's Novel «Circle of Ashes»	239
<i>Tatyana A. Sirotkina</i>	
Proper Names in E. Minkina-Teicher's Novel «A Time to Hug»	244
<i>Yana V. Brusilovskaya</i>	
The Male «I» in the Newest Women's Poetry («The Work of Grief» by V. Polozkova and «The Fool's Apprentice» by D. Sideros).....	247
<i>Regina A. Kadeeva</i>	
Author's Mask in the A. Kabakov's Dystopia «The Non-Returnee».....	254
<i>Denis V. Ligay</i>	
Socialist Realism's Implied Reader (Sergey Bondarchuk's adaptation of Leo Tolstoy's «War and Peace»).....	259
<i>Dmitry A. Ryumin</i>	
An Embodying the Artistic Image of Gluttony Techniques in Literature	264

Section 4. Artistic Reception of National Topos and Concepts

<i>Elena Yu. Shestakova</i>	
Childhood in the Structure of the Educational «Model» Russian Literature of the 18th century	270
<i>Vladimir E. Ugryumov</i>	
The Trajectory of Goodness in «Family Chronicle» by S. T. Aksakov.....	276
<i>Victoria A. Goncharova</i>	
The Strategy of the Path of Tolstoy's Female Characters: The Event of Transformation of Katyusha Maslova.....	282
<i>Olesya Yu. Sharonova</i>	
The Features of Christian Realism in the Story of F. M. Dostoevsky «The Dream of a Ridiculous Man»	286
<i>Tatiana S. Karpacheva</i>	
The Image of Parfen Rogozhin's Mother in F. M. Dostoevsky's Novel «The Idiot»	299
<i>Maria S. Shishonkova</i>	
Chronotope of the City in D. Veresov's Novel «The Black Raven».....	304
<i>Tatiana O. Shorina</i>	
90's vs 2010's: The Specifics of the Dialogue of Generations in the «Great Dream» by A. Rubanov	307

Section 5. Figurative Means of Language in Text Space and in Media Communications

<i>Konstantin P. Sidorenko</i>	
«Woe from Wit» for 200 Years: Notes on the Intertextual Dynamics of Griboyedov's Word	314
<i>Elena L. Kalinina</i>	
Lexical and Stylistic Features of the Story «Trees Grow for Everyone» by V. P. Astafiev	319

<i>Irina B. Aleksandrova, Vladimir V. Slavkin</i>	
Modern Media Language: Imagery vs Ethics	326
<i>Valentina S. Bychkova</i>	
The Image of a Typical Provincial / Provincialka in Media Texts	330
<i>Anastasiya V. Litvinka</i>	
The Problem of the Classification of Antonyms in the Russian Language (using the Example of the Antonymic Pair «Heaven – Hell»).....	336
<i>Victor Szetela, Aleksandr S. Mamontov</i>	
Military Ranks in the Text of the Historical «Trilogy»	
G. Senkevich in Translation into Russian Language	341
<i>Victoria E. Kalganova, Maria O. Kotkova</i>	
Media Project as a Communication Model of Interaction	
Media with Audience	345
<i>Saule A. Seralimova</i>	
From the History of Translation of Kazakh Prose into Russian	350

Section 6. Literature and Russian Language in Teaching Practice

<i>Ksenia A. Belokoneva</i>	
Difficulties in Studying a Poetic Text in a Foreign Audience (on the Example of A. S. Pushkin's Work)	354
<i>Natalja N. Vostroknutova</i>	
About the Criteria for the Selection of Literary Texts for the Formation of Linguistic and Cultural Competence in the Classes of Russian as a Foreign Language for Students of the Preparatory Course of a Medical University	359
<i>Olga A. Gordienko, Ines-Valentina Rus-Bryushinina, Yulia Sh. Yusupova</i>	
Linguistic and Local Lore approach to Pushkin's Heritage (The Caucasian Period of the Poet's Work for International Students of Kuban)	366
<i>Olga V. Shashkova</i>	
The Correction of Typical Mistakes while Choosing Prepositional-case Forms in Speech Science Classes.....	372
About the Authors	376

Раздел 1. «Пушкинский текст» в русской литературе и культуре

УДК 821.161.1

Л. И. Вигерина

Художественная рецепция памятника Пушкину-лицейсту в Царском Селе в русской поэзии первой половины XX века

В статье рассматриваются вопросы художественной рецепции памятника Пушкину-лицейсту скульптора Р. Р. Баха в Царском Селе и особенности его воплощения в русской поэзии первой половины XX века. Изучаются стилевые, жанровые, структурно-содержательные особенности воплощения образа «бронзового поэта» в связях с культурно-историческими обстоятельствами эпохи, эстетическими исканиями времени и творческой индивидуальностью автора. Делаются выводы о сакрализации скульптуры Пушкина, который воспринимается как *genius loci* Царского Села, как важнейший топос царскосельского текста русской литературы.

Ключевые слова: экфрасис, А. С. Пушкин, скульптура, царскосельский текст.

Ludmila I. Vigerina

Artistic Reception of the Monument to Pushkin the Lyceum Student in Tsarskoe Selo in Russian Poetry of the first half of the 20th century

The article discusses the issues of artistic reception of the monument to Pushkin the Lyceum student by sculptor R. R. Bach in Tsarskoe Selo and the features of its reflection in Russian poetry of the first half of the 20th century. The stylistic, genre, structural and content features of the poetic reflection are studied in connection with the cultural and historical circumstances of the era, the aesthetic quest of the time and the creative individuality of the author. Conclusions are drawn about the sacralization of the monument to Pushkin, who is perceived as the *genius loci* of Tsarskoye Selo and the most important topos of the Tsarskoye Selo text of Russian literature.

Key words: ekphrasis, A. S. Pushkin, sculpture, Tsarskoye Selo text.

Одним из значимых символов Царского Села является памятник Пушкину-лицейсту, созданный скульптором Р. Р. Бахом и установленный в Лицейском садике в 1900 г. к столетию со дня рождения поэта. Закладка монумента состоялась в 1899 г. На торжественном собрании общественности по поводу юбилея выступил с речью «Пушкин и Царское Село» И. Ф. Анненский, который является соавтором Р. Р. и Р. А. Бахов: именно он подобрал пушкинские стихи, высеченные на постаменте. Образ бронзового Пушкина-лицейста прочно вошел в царскосельский текст русской литературы.

Цель настоящей статьи – изучить основной круг поэтических текстов первой половины XX века, посвященных памятнику Пушкину-лицейсту или включающих этот образ в свою художественную систему, выявить основные тенденции в его восприятии, особенности поэтического воплощения. Актуальность исследования определяется необходимостью изучения динамики художественного восприятия «бронзового Пушкина», особенностей поэтического экфрасиса скульптуры поэта, уточнения значения топоса «бронзовый поэт» в царскосельском тексте.

Первым поэтическим откликом на памятник Пушкину-лицеисту является стихотворение И. Ф. Анненского «Бронзовый поэт» (1900-е гг.). Скульптурный образ Пушкина в стихотворении неразрывно связан с царскосельским пространством, воплощающим синтез и гармонию природного и культурного начал. В импрессионистической картине, созданной поэтом, изображается динамичность как целого, так и его частей в циклическом движении времени суток от дня к вечеру, ночи и утру: изменчивость неба, деревьев, скамьи, человека, их очертаний в зависимости от освещения.

Основной темой стихотворения становится антитеза движения (динамики, жизни) vs неподвижности (статики, застывшего мгновения): в первых трех строфах – изменения в мире природы (облака белеют – облака погасли, «четко ввысь ушли кудрявые вершины» – черные (стали) вершины, «пыль уж светится» (чего прежде не было), «тени стали длинны» (были коротки), во внутреннем мире лирического героя («И к сердцу призраки плывут издалека»). В момент наступления ночи все останавливает свой бег, застывает: «И стали – и скамья и человек на ней / В недвижимом сумраке тяжеле и страшней. / Не шевелись...» (с. 96). В стихотворении архетипический образ ночи связан со смертью, окаменением. Свет звезд («гвоздики засверкают») вновь оживляет окружающий мир:

Воздушные кусты сольются и растают,
И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет,
С подставки на траву росистую прыгнет (с. 96)¹.

И. Анненский использует традиционный для романтической и символистской литературы образ звезды, связанный со светом небесных сфер – идеальным началом. Свет звезд порождает поэтическую грезу об освобождении от смерти, земной тяжести, поэт вот-вот освободится от бронзы, стряхнет смерть, «дремоты гнет», и легко «с подставки на траву росистую прыгнет». Характерно, что И. Анненский использует глаголы в будущем времени: «сольются и растают», «прыгнет» (сделают это в скором будущем, еще не осуществившемся). Оживший Пушкин появляется в грезе лирического героя, но не в реальности. Образ «росистой травы» соединяет мир грезы и мир реальности.

В свое время Л. Я. Гинзбург в работе «О лирике» указала на значение вещи, предмета в художественной системе И. Анненского: «Через сюжетное движение вещей совершается лирическое исследование душевного процесса, детализация и конкретизация отдельных душевных состояний, которые в суммарной своей форме дали бы только отвлеченно-общие поэтические формулы – тоски, страха, разочарования или творческой радости» [3, с. 307].

Современные исследователи выделяют в поэзии И. Анненского «вещные символы», которые «призваны связать не явленную, сокрытую сферу сознания с миром не-я, предметным бытием» [7, с. 168]. Образ «росистой травы» знаменует переход в эмоционально-психологическом плане от страха ночи к жизнеутверждающему мироощущению. Связь образа «бронзового поэта» с этим символом вечно обновляющейся жизни заключает в себе мысль о бессмертии Поэта.

¹ Поэтические тексты цитируются с указанием страницы по изданию: Царское Село в поэзии. 1750–2000. Антология / сост. Б. Чулкова при участии Н. Якимчука. СПб.: Изд-во Фонда русской поэзии, 1999. 397 с.

В научной литературе уже обращалось внимание на символику цветообозначений в творчестве И. Анненского [1; 4; 7]. Исследователи в связи со стихотворением «Бронзовый поэт» справедливо отмечают, что «переливы цветов и красок, блики и тени помогают... оживить не только природу, но и скульптурное изваяние Пушкина» [4]. Добавим, что цветообразы в стихотворении оформляют художественную концепцию автора: синее небо и белые облака создают образ идеального мира, образ дня, черный цвет (черные вершины) создает образ ночи. И. Анненский обращается к тютчевской традиции, запечатленной в стихотворении «День и ночь» (1839): «День – сей пленительный покров...», «Но меркнет день – настала ночь <...> с своими страхами и мглами». Однако, в отличие от Ф. И. Тютчева, И. Ф. Анненский создает не абстрактную грандиозную картину мира, а конкретный образ царско-сельского пространства. Художественное время не ограничено у него днем и ночью, он вводит образ приближающегося утра – образ «росистой травы», символизирующий вечное обновление жизни. Соединяя вместе образ «росистой травы» и образ «бронзового поэта», который в воображении лирического героя вот-вот сбросит «дремоты гнет», автор стихотворения утверждает вечность жизни природы и бессмертие Поэта.

Нерукотворным словесным памятником Пушкину становится стихотворение Анненского, написанное в форме сонета. Зыбкая, подвижная картина мира, метаморфозы природы, статуи, эмоционально-психического состояния лирического героя заключены в строгую классическую форму. В финале стихотворения «открывается» перспектива в вечную и бесконечную жизнь, символом которой становится образ «росистой травы». Если в стихотворении «Бронзовый поэт» статуя оживает, «стряхивает дремоты гнет», смертное окаменение, то в другом царско-сельском стихотворении И. Анненского «Л. И. Микулич» (1906) происходит обратное: молодой Пушкин превращается в бронзу, «чтоб навевать сиреням грезы». Памятник Пушкину, с одной стороны, является знаком памяти, участвует в сегодняшней жизни, прямо на нее воздействует («навевает грезы сиреням» и через сирени – людям), с другой стороны, превращение живого поэта в бронзу вызывает печаль, горечь утраты: «Скажите: «Царское Село» – // И улыбнемся мы сквозь слезы». Памятник Пушкину наряду с фонтаном «Дева с кувшином» («нимфа с таицкой водой, // Водой, которой не разлиться») и образом Фелицы, обратившейся в лебедя, определяют семантическое поле царско-сельского пространства в поэзии И. Ф. Анненского.

Ученики И. Ф. Анненского по Николаевской гимназии Н. А. Оцуп (1894–1958) и В. А. Рождественский (1895–1977) создают свой образ «бронзового» Пушкина, во многом учитывая традицию своего учителя. В первой главе автобиографической поэмы «Встреча» (1928) Н. А. Оцуп изображает Царское Село, город своего детства. «Считая себя преемником царскосела Пушкина, в качестве основного размера поэмы Оцуп использует пушкинский четырехстопный ямб, акцентируя идею преемственности пути поэтов. Уход лирического субъекта из Царского Села символичен изгнанию из рая, потеря дома является обязательным условием духовного становления человека», – отмечает Е. А. Сафонова [6, с. 78].

Образ «бронзового» Пушкина появляется «в невнятном свете фонаря» и оттого предстает как будто ожившим. Воспоминания о юности, о первом свидании оказываются слиты с зимними царскосельскими впечатлениями и с «бледным профилем лицеиста», который входит в биографию героя:

В невнятном свете фонаря,
Стекло и воздух серебра,
Снежинки выются. Очень чисто
Дорожка убрана. Скамья
И бледный профиль лицеиста (с. 168).

В весенней зарисовке Царского Села скульптура поэта сакрализуется, отделяется от реальности, приобретает мистический характер:

Светло на улице, в канале
И на дворцовых куполах,
Но там, где, скрытая в ветвях,
Стоит скамья на пьедестале, –
Лучи не тронули кудрей
И отдыхающей ладони
Поэта. Как страна теней,
Как сон, как мир потусторонний,
Невнятны ветви и Лицей.

<...>

Как будто легкую беспечность
И роскошь Царского Села
Здесь навсегда пересекла
Иной стихии бесконечность (с. 170).

«Медленный и плотный дым» современной эпохи затягивает образ Царского Села, которое только мерцает сквозь дым «все тягостней и бесполезней». Лицейский садик с «бронзовым поэтом» на скамье уже представляется герою «потусторонним миром», «страной теней». Прошлое навсегда утрачено для лирического героя Н. Оцуца, оно осталось в воспоминаниях, грезах, но «дым, растущий день за днем», грозит поглотить и самые воспоминания.

Вс. Рождественский в цикле «Зимний парк» воспринимает скульптурный образ Пушкина как живого современника, который сейчас «посмотрел (форма глагола подчеркивает краткость действия и тем самым оживляет памятник. – Л. В.) сквозь падающий снег» на лирического героя:

Бронзовый мечтатель за Лицеєм
Посмотрел сквозь падающий снег,
Ветер за клубился по аллеям,
Звонких лыж опередив разбег (с. 189).

Взгляд статуи Поэта, за клубившийся ветер уносят лирического героя в прошлое, в сон, грезу о детстве, в Царское Село, которое уже утрачено. Однако мистическим образом в атмосфере царскосельского пространства присутствует дух Пушкина, слитый с природными стихиями:

И вьюга шепчет мне сквозь легкий лыжный свист,
О чем задумался, отбросив Апулея,
На бронзовой скамье кудрявый лицеист (с. 190).

В стихотворении «Баловень лицейской легкой славы...» «бронзовый поэт» изображен как юный живой Пушкин, а не как поэт, застывший в бронзе: «Арапчонок смуглый и кудрявый», который «присел на бронзовой скамье», провожает взглядом облака. Такое восприятие лирическим героем Пушкина как живого обусловлено игрой света и тени («в тени пятнистой и неяркой») и поэтическим воображением автора:

Баловень лицейской легкой славы,
Спутник Батюшкова и Шенье,
Арапчонок смуглый и курчавый,
Он присел на бронзовой скамье.
И в тени пятнистой и неяркой,
Взглядом провожая облака,
Под листвою дряхлеющего парка
Молодым остался на века (с. 194–195).

В стихотворении соотнесены «дряхлеющий парк» и молодой Пушкин как то, что подвержено действию времени, старению, и то, что бессмертно. В движении времени «арапчонок смуглый и кудрявый» на бронзовой скамье «молодым остался на века». Мотив ожившей статуи здесь представлен как обратный процесс: не оживления статуи, а окаменения живого Пушкина «на века».

В стихотворении «Пушкинский парк» Вс. Рождественский продолжает традицию стихотворения «Бронзовый поэт» И. Анненского, изображая ожившую статую Поэта, которая появляется в видении:

И тогда мне казалось, что вот-вот
Он, кудрями встряхнув, как бывало,
На примятую тропку сойдет –
Иль, вернее, сбежит с пьедестала (с. 203).

Замечание о том, что на «тропку сойдет», «как бывало», отсылает к «Бронзовому поэту» И. Анненского: «С подставки на траву росистую спрыгнет». Однако, если у Анненского ожившая статуя так и остается лишь в воображении поэта, только как потенциальная возможность (глагол «спрыгнет» употребляется в будущем времени), то у В. Рождественского ожившая статуя поэта пересекает границу реальности и инобытия:

Так и было той тихой порой,
В час, когда оживают виденья,
В сон аллея за оградой литой
Проскользнул он безмолвною тенью...
<...>
Вновь он видел – годам вопреки –
Над водою тяжелой и черной
Павильонов лепных завитки
И орла на колонне озерной.
<...>
Он же тенью скользил в полутьму.
Пусть волшебные сумерки длятся!
Он живой! И не надо ему
Снова в бронзу свою возвращаться (с. 203–204).

Образ Поэта, дух его воплотился в пространстве царскосельского парка, в «кудреватых прядях метели», напоминающих кудрявого лицеиста. Название стихотворения «Пушкинский парк» отражает основную идею автора о воплощении духа Пушкина как *genius loci* царскосельского пространства. Эта мысль отчетливо звучит и в последней строфе:

Воскресают былые года:
Тот же снег, та же свежая лунность,
И останется нам навсегда
Этот парк озарившая Юность (с. 204).

Подлинным памятником Пушкину является не бронзовый истукан, а живой парк, сохраняющий дух поэта как нечто вечное и бессмертное. Природа выступает в стихах В. Рождественского, как и в творчестве А. С. Пушкина, хранителем памяти, посредником между поколениями людей. Так, Пушкинский парк (не в географическом наименовании, а в значении причастности духу, гению Поэта) противопоставлен бронзовой скульптуре как живое – мертвому: Он живой. И не надо ему // Снова в бронзу свою возвращаться (с. 204). Дух поэта, *genius loci* растворился в вечной и бесконечной природе, будет жить, присутствовать в царскосельском пространстве вечно. Парк и юность поэта образуют синкретическую связь, так же как парк – юность Пушкина – юность автора стихотворения.

В стихотворении князя Владимира Павловича Палея (1897–1918) «Перед памятником Пушкина в Царском Селе» (10 сентября 1916 г.) выражены восхищение гением русской поэзии и признательность «светлому Учителю»:

О, мой кумир! Наставник лучезарный,
Кому обязан многим я!
Перед Тобой стою я, благодарный,
В неясном блеске облачного дня...

Лирический герой обращается не к памятнику, а к Пушкину, воплощенному в бронзе. Происходит отождествление скульптурного образа и первообраза. Перед памятником Пушкину он ведет диалог с воображаемым Поэтом, но не с ожившей статуей. Образ скульптурного памятника в поэтическом описании дополняется теми деталями, которых нет на самом деле: ему чудится рядом с Пушкиным на скамейке среди осенних листьев томик Апулея. В. П. Палей обращается к характерному для царскосельского текста мотиву сна, поэтической грезы, который сформировался в классической поэзии XIX века (П. Вяземский, Ф. И. Тютчев и др.), но особенное развитие получил у поэтов Серебряного века:

И снится мне, что выстрела Дантеса
Еще не услышал российский край,
Что Ты еще – воспитанник Лицея,
С грядущею поэмою-мечтой... (с. 126).

В воображении лирического героя рядом с ожившей статуей появляется Муза с крылами:

О Юноша с мятежными кудрями!
Ты ожил вновь, божественный пиит,
И Муза, над Тобой, взмахнув крылами,
С улыбкой неразгаданной стоит! (с. 126)

Поэтическое описание воображаемой сцены – своего рода экфрасис памятника Поэту с аллегорическим образом Музы. Лирический герой мечтает услышать воскресшего поэта, надеется, что тот поймет, чем «робкий дух» его томим, что будет посвящен в «святые тайны» поэзии. Но это только сон, «прекрасный бред» – встреча с Поэтом:

Нет! Это – сон...Влечет к унылой грезе
Осенний день, и плачет желтый лист,
И в той же неизменно тихой позе
Мечтает вдохновенный Лицейст... (с. 127)

Стихотворение завершается оплакиванием Поэта и всей природой, и лирическим героем. Изменение эпитета «печальная» по отношению к грезе в начале стихотворения на «унылая» в конце подчеркивает усилившееся чувство утраты, горечи, переживаемое лирическим героем. Образ живого Пушкина из грезы автора возвращается в бронзу, превращается в скульптурный образ застывшего в «неизменно-тихой позе» Поэта. Стихотворение соединяет жанровые начала элегии, оды, послания. С одической традицией связаны прославление, торжественные высокопарные обращения автора к Поэту: «О, мой кумир!», «наставник лучезарный», «учитель светлый мой», «божественный пиит». Элегическое начало связано с жалобной песнью автора по поводу смерти Поэта, с мотивами одиночества, увядания природы. Вместе с лирическим героем вся природа скорбит об утрате. Жанровое начало послания проявляется в обращениях лирического героя к Поэту, в диалогической форме: «Перед тобой стою я..», «Ты здесь блуждал...», «Поймешь ты...» и т.п.

Необычно восприятие памятника Пушкину-лицейсту в стихотворении Василия Алексевича Комаровского (1881–1914) «В Царском Селе» (1912). В. А. Комаровский – незаслуженно забытый русский поэт, интерес к творчеству которого наметился в последние два-три десятилетия. По словам Томаса Венцлова, для его поэзии характерны, с одной стороны, «укорененность в русской культурной и литературной традиции», с другой, – «эксцентричность»: «Комаровский – очень независимый поэт, склонный к причудливости (но не к произвольности), к парадоксам, неожиданным словосочетаниям и странным поворотам темы, к определенному герметизму» [2]. Исследователь отметил, что поэт использует в своем тексте только три из характерных царскосельских мифологем: «алеи (авторская орфография. – Л. В.) липовые», лебеди, статуя: «Элементом “царскосельского кода” является и *статуя*. В нашем тексте это именно статуя Пушкина, который у Комаровского, как у Анненского и Ахматовой, предстает как *genius loci*, тайный покровитель данного стихотворения и в определенной мере двойник автора» [2].

На фоне современной Комаровскому поэзии образ Пушкина отличается тем, что он «демонстративно снижен, деэмпфатизирован (эпитет *неказист* – одно из немногих в стихотворении слов, отсутствующих в словаре самого Пушкина и вообще нехарактерных для поэзии русского Золотого века)» [2]. В описании Царского Села образ «бронзового» Пушкина появляется в одном ряду с «иллюминацией» Царского Села:

Иллюминация не зажигает площадки,
И в бронзе неказист великий лицейст (с. 114).

Описание Царского Села построено на кумулятивном принципе: вернувшийся из «туманного и угарного» «Питера» лирический герой в Царском Селе видит ряд семантически тождественных картин, которые нанизываются на единый стержень с помощью анафоры «здесь» и создают «полотно», представляющее картину Царского Села: «Здесь в дачах каменных...», «Здесь пристань белая...», здесь (пропущена анафора, но подразумевается) «Иллюминация не зажигает плошек, И в бронзе неказист великий лицеист». Автор называет, что изменилось в Царском Селе: «здесь в дачах каменных – гостеприимный кров // За революцию осиротевших вдов», здесь «примерный царскосел» гуляет медленно, здесь появилось электрическое освещение (действительно в 1894 г. Царское Село было первым европейским городом с электрическим освещением, было установлено 120 фонарей), поэтому не зажигают плошек, как в прежние времена.

В «Евгении Онегине» о доме, куда отправился на бал герой, говорится: «Усеян плошками кругом, / Блестит великолепный дом...». В одном предложении В. Комаровский соединяет незажженные плошки и образ неказистого «бронзового» «великого лицеиста», неказистого памятника. Незажженный или погашенный светильник символизирует смерть, неказистая бронза не дает представления о великом лицеисте. В этом же ряду – каменные дачи осиротевших вдов, потерявших своих мужей. Каменные дачи соотносятся с бронзовым Пушкиным, осиротевшие вдовы – с теми, кто потерял Пушкина (с осиротевшим без Пушкина Царским Селом). «Здесь пристань белая», напоминающая об Александре Первом, который мечтал «странником исчезнуть от людей». Таким образом, возникает образ Царского Села, утратившего былую жизнь и величие. И все же для лирического героя ценны воспоминания о времени, проведенном в Царском Селе, когда он, «упорного труда постигнув благодать», «записывал стихи в забытую тетрадь». Царское Село – неказистое – сохраняет связь с великим прошлым, таит в себе источник вдохновения.

Неказистость «бронзового» Пушкина, возможно, связана с недостатками памятника, которые отмечали уже современники: «Скульптор сделал поэта более взрослым, несколько отяжелил его фигуру. Неудачно в памятнике и то, что в нем не соблюдены законы круглой скульптуры: лучше всего он смотрится с лицевой стороны (сзади и сбоку – проигрывает). <...> Баху не удалось, да это едва ли возможно, передать эту порывистость, живость лица Пушкина, которую так трудно уловить и воплотить в портретах и скульптуре» [5, с. 16].

Образ скульптуры Пушкина используется также в стихах о новой действительности после революции 1917 г. Пушкин выступает нравственным мерилем в оценке послереволюционной ситуации. Так, в стихотворении Сергея Гедройца (так подписывалась Вера Игнатьевна Гедройц, 1870–1932) «Памятник Пушкину» (1925) лирический герой обращается к памятнику как к живому Пушкину и рассказывает о революционных изменениях в России, об уничтожении старого мира:

Где ты ходил одиноко,
Молод и сир,
Грозный и жгучий сирокко
Сжег старый мир.

В стихотворении выражен трагизм переживаемой эпохи: с одной стороны, «крепкие цепи печали / Сбросил народ», с другой – революционный вихрь сжег сакральное пространство русской культуры.

Э. Ф. Голлербах голосом великого Поэта в стихотворении «Голос бронзового поэта» (1920-е годы) произносит приговор «новым героям» новой эпохи – НЭПа:

Мельчает человечья раса.
И вымирает Царскосел.
Сменил крылатого Пегаса
Коммунистический осел.
Лушат подсолнух. Топчут травы.
Горланят «Интернационал».
И как никто из сей оравы
Меня доселе не украл?

Э. Ф. Голлербах обличает новую коммунистическую эпоху и нового человека, необразованного, попирающего красоту Царского Села, того обывателя, который найдет свое отражение в сатире В. В. Маяковского и творчестве М. Зощенко.

Бронзовый Пушкин стал и героем есенинского юмористического стихотворения:

Чем сидеть на памятнике даром,
Я предложил бы вам поехать санитаром.
А чем писать ваши шутки и прибаутки,
Вы носили бы урыльники и «утки».

Шуточное стихотворение написано от лица Н. Д. Ломана, который был уполномоченным императрицы по санитарному поезду, а также являлся штаб-офицером для особых поручений при Дворцовом коменданте, начальником царскосельского лазарета № 17 и отличался чрезвычайной ответственностью за порученное дело. С. А. Есенин во время Первой мировой войны служил в Царском Селе санитаром в полевом Царскосельском военно-санитарном поезде № 143 Ея Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны, в дальнейшем – в лазарете № 17 для раненых воинов в Царском Селе.

Особое место занимают в царскосельской поэзии стихотворения, связанные с Великой Отечественной войной. Образ Пушкина в них становится воплощением Отечества, на защиту которого встал весь народ, воплощением национальных ценностей. Стихотворение «Памятник юному Пушкину» (1946) В. А. Рождественского – о перипетиях судьбы «бронзового» Пушкина, переживающего вместе со всем народом выпавшие испытания. Образ довоенного «бронзового Пушкина» – как живого – дается на фоне весеннего рассветного пейзажа, в окружении детей:

Распахнув сюртук свой, на рассвете
Он вдыхал все запахи земли.
А вокруг играли наши дети,
Липы торжествующе цвели (с. 193).

Образы детей, рассвета, цветущих лип создают картину воскресающей и расцветающей природы, торжества жизни. Как символ бессмертия, возрождения, как эмблематическое изображение души бабочки над головой поэта делают образ одушевленным, живым, бессмертным:

Бабочки весенние порхали
Над его курчавой головой.
Светлая задумчивость печали
Шла к нему – и был он как живой (с. 193–194).

Картине мирной жизни противопоставляется образ города Пушкина военной поры:

И когда в дыму врага, в неволе,
Задыхался мирный городок,
Ни один боец без горькой боли
Вспомнить об оставшемся не мог (с. 194).

История того, как прятали памятник («словно клад бесценный») от врагов и как после победы «бережно» возвращали его на место, свидетельствует о восприятии Пушкина как национального достояния, как национальной святыни:

Вот он! Под лопатую сапера
Показалось смуглое плечо.

Голова с веселыми кудрями,
Светлый лоб – и по сердцам людским,
Словно солнце, пробежало пламя:
Пушкин встал – и жив и невредим! (с. 194)

Образ солнца неслучайно возникает в стихотворении: словообраз отсылает к традиции, сложившейся еще при жизни Пушкина, называть его «солнцем» российской словесности, как это делали В. Г. Белинский, В. Ф. Одоевский. В анализируемом стихотворении поэт изображает воздействие образа «бронзового» Пушкина – как солнца – на людей, и это осязаемое ими воздействие свидетельствует о том, что Пушкин жив.

Стихотворение написано после войны в 1946 г. и отразило настроения народа, отстоявшего свою независимость, гордого своей победой. Возвращение памятника воспринимается как национальное торжество. Поэтическая формула «светлый лоб» рисует не внешность поэта, «смуглого отрока», но дает оценку русскому гению, выразителю гуманистических идеалов. В то же время формула соотносится с авторской поэтической оценкой выражения лица «бронзового» Поэта – «светлая задумчивость печали» – и пушкинским выражением – «светлая печаль». Однако в оптимистическом финале стихотворения «печаль» была бы неуместна, поэт использует формулу «светлый лоб», чтобы подчеркнуть торжество светлых начал, воплощенных в русском гении.

В стихотворении Е. Рывиной (1910–1985) «Возвращение в Пушкин» лирическая героиня приходит в родной город после его освобождения на рассвете. Образ рассвета в стихотворении В. Рождественского «Памятник юному Пушкину» и в данном символизирует вечное обновление мира, начало новой жизни. Однако в стихотворении Е. Рывиной звучит трагический мотив жертвы, невероятной цены Победы, мотив оплакивания («слишком долго я копила слезы») тех,

[к]то со мною в Пушкин не вернется,
Из кувшина Девы не напьется,
К Пушкину на бронзовой скамейке
Не придет, –
<...> а я пришла домой! (с. 227)

Лирическая героиня переживает чувство вины перед теми, кто не вернулся домой, кто остался на полях сражений. Пушкин на бронзовой скамейке воспринимается как символ дома, а в соединении с воспетой Пушкиным Девой с кувшином, из

которого «не сякнет вода», – как духовный источник, как источник живой воды и жизни.

Устойчивыми деталями памятника в поэтических экфрасисах скульптуры Пушкина-лицеиста являются кудри поэта и бронзовая скамья. Эпитеты к слову «кудри» – «мятежные» (В. П. Палей), «веселые» (В. А. Рождественский) – служат характеристикой личности Пушкина. Параллелизм образов «кудрявых» деревьев (И. Анненский), «кудреватых прядей метели» (В. А. Рождественский) и кудрявого Пушкина-лицеиста подчеркивает связь образа поэта с природным пространством Царского Села, растворенность в нем духа поэта.

Ежи Фарыно в статье «Памятники Пушкину с птичьего полета» указал на следующие функции скамьи в памятниках, где персонаж изображается сидящим: дистанцирование, «остранение» и сакрализация [8]. «Пушкин Баха сидит на относительно невысоко поставленной скамье, но всё равно «неприкасаемой» – вся композиция окружена цветочной клумбой и вместе с ней огорожена отъединяющим заборчиком» [8], – пишет исследователь о царскосельском памятнике Пушкину, указывая на дистанцирующую функцию скамьи. «Поставленная на пьедестал скамейка слишком условна и тяготеет к функции стула / кресла, обеспечивает (мотивирует) сидячую позу фигуры, но одновременно ее и «остраняет» [8], – выделяет он вторую – «остраняющую» функцию. Третья – сакрализующая – функция скамьи связана с тем, что вообще памятники с сидящими на скамьях героями «более памятниковы и монументальны, где активизируется также и ореол церемониального иератического седалища / трона» [8].

Название стихотворения В. П. Палея «Перед памятником Пушкина в Царском Селе» подчеркивает позу лирического героя, предстоящего своему кумиру. Такая позиция героя обусловлена действительным положением зрителя, стоящего перед памятником, который находится на высоком пьедестале, и вззирающего снизу вверх на Пушкина. С другой стороны, именно такая приподнятость «Бронзового» Поэта на пьедестале, «остраненность» и дистанцированность обеспечивают восприятие модели как сакрализованного персонажа, «божественного пиита». Однако в текстах В. Рождественского, Н. Оцупа скамья возникает как элемент повседневности, бытовой предмет (даже несмотря на то, что она – «бронзовая») и позволяет воспринимать скульптурный образ Пушкина, присевшего на скамью, как живого человека (у И. Ф. Анненского: «и скамья и человек на ней»), современника, присевшего отдохнуть и рассматривающего окружающий мир (у Вс. Рождественского Пушкин «посмотрел сквозь падающий снег»).

В редких случаях поэтами отмечаются подробности: «расстегнутый мундир» у Вс. Рождественского, подчеркивающий свободный нрав Пушкина, «отдыхающая ладонь» у Н. Оцупа, «неизменно-тихая поза» (В. П. Палей), «светлый лоб» (Вс. Рождественский) как характеристика не внешности, но внутреннего света поэта. Такие детали, как гимназическая фуражка, элементы костюма, корни и травы у ног поэта – совсем игнорируются в литературе. Это связано скорее с тем, о чем писал Ежи Фарыно, – с невозможностью рассмотреть эти подробности вблизи, так как высок пьедестал и памятник огорожен решеткой [8]. С другой стороны, гимназическая фуражка и костюм не несут другой функции, кроме исторической достоверности,

«никак не участвуют в общей семантике памятника, особенно для наших современников (но не для современников скульптора Баха). Ее отсутствие (пропажу) легче бы заметили те поколения, которые такие форменные фуражки носили как опознавательный-различительный головной убор» [8].

Выводы

1. Образ скульптурного Пушкина-лицеиста работы Р. Р. Баха стал неотъемлемым и значимым топом царскосельского текста русской поэзии, начиная с «Бронзового поэта» (1900-е гг.) И. Ф. Анненского.

Каждая эпоха накладывала свой отпечаток на восприятие памятника Пушкину-лицеисту, «прочитывала» текст памятника с учетом конкретно-исторических обстоятельств: ностальгия по прошлому Царского Села у поэтов Серебряного века, осуждение голосом Пушкина действительности эпохи НЭПа, восприятие памятника Пушкину как национального достояния, потеря которого равносильна гибели нации в военное и послевоенное время.

2. Сакрализация личности Пушкина в отечественной культуре приводит к отождествлению образа и первообраза, «бронзовый поэт» воспринимается как живой Пушкин, с которым ведут диалог поэты.

3. Частотным в царскосельском тексте является мотив оживающей статуи Пушкина как воплощение пушкинского слова «Нет, весь я не умру».

4. Памятник Пушкину воспринимается как *genius loci*, одухотворяющий царскосельское пространство, природное и культурное, существующие в синкретическом единстве.

Список литературы

1. Боровская А. А. Семантика цветообозначений в лирике И. Анненского // Гуманитарные исследования. – 2011. – № 4 (40). – С. 201–211.
2. Венцлова Т. Примерный царскосел и великий лицеист: Из наблюдений над поэтикой гр. Василия Алексеевича Комаровского // Комаровский В. Стихотворения, проза, письма, материалы к биографии / сост.: И. В. Булатовский, И. Г. Кравцова, А. Б. Устинов. Изд. Ивана Лимбаха, 2000. – 536 с. Эл. ресурс. URL: <https://lit.wikireading.ru/46074> (дата обращения: 14.04.24).
3. Гинзбург Л. Я. О лирике. – М.: Интрада, 1997. – 417 с.
4. Кихней Л., Ткачева Н. Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания. – М.: Диалог, 1999. – 123 с. Эл. ресурс. URL: <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/articles/kihnej-veschestvo-suschestvovaniya/veschnoe-vechnoe.htm> (дата обращения: 14.04.24).
5. Лицейский садик и памятник Пушкину. Путеводитель / сост. Г. Перцева; под ред. М. М. Калаушина. – Л.: Пушкинское общество, 1951. – 20 с.
6. Сафонова Е. А. Мотивная организация ранней поэзии Н. Оцуца // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции. Коллективная монография. – Томск: ТГПУ, 2014. – С. 62–79.
7. Ткачева Н. Н. Анненский-лирик: миропонимание и поэтика: дис. ... канд. филол. наук. – Нерюнгри, 1999. – 180 с. Эл. ресурс. URL: <https://www.dissercat.com/content/annenskii-lirik-miroponimanie-i-poetika> (дата обращения: 15.04.23).
8. Фарино Ежи. Памятники Пушкину с птичьего полета // Культура и текст. – 2014. – № 2(201). Эл. ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pamyatniki-pushkinu-s-ptichiego-poleta> (дата обращения: 15.04.24).

**Стихотворение А. С. Пушкина «Сраженный рыцарь»:
опыт филологического анализа**

В статье предложен алгоритм комплексного филологического анализа текста (учитывающего единство формы и содержания, языковых и текстовых категорий), что показано на примере раннего стихотворения А. С. Пушкина «Сраженный рыцарь».

Ключевые слова: стихотворный текст, А. С. Пушкин, филологический анализ текста.

Maria V. Dudorova

**A. S. Pushkin's Poem «The Slain Knight»:
An Experience of Philological Analysis**

The article proposes an algorithm for complex philological analysis of the text (taking into account the unity of form and content, linguistic and text categories), which is shown by the example of A. S. Pushkin's early poem "The Slain Knight".

Key words: poetic text, A. S. Pushkin, philological text analysis.

*Поэтический текст – мощный и глубоко диалектический
механизм поиска истины, истолкования
окружающего мира и ориентировки в нем.*

Ю. М. Лотман

В отличие от других литературных родов лирика знаменует собой опосредованную связь между изображением и окружающим миром. Именно это приращение смысла в каждом лирическом произведении не дает возможности однозначной интерпретации. Личностная природа поэтического творчества является причиной возникновения вопроса о границах применимости к исследованию лирики общелитературных методик. Методика, возникшая в XIX веке и связанная с достижениями русского реализма, заключалась в анализе историко-социального контекста написания произведения. Однако подобный анализ был однозначно приемлем при анализе прозы.

К началу XX века оказалось, что подобный взгляд на лирическое произведение обнаруживает явную недостаточность. Так появились методы внутреннего анализа, которые рассматривают лирическое стихотворение как автономную для каждого конкретного случая сложно выстроенную иерархию смысловых уровней. Е. Г. Эткинд представляет анализ лирического произведения как движение «вверх по лестнице смыслов». Так, анализируя одно из стихотворений А. Фета, он выделяет 4 ступени смысла, которые, по сути, являются разными степенями абстракции: от внешнего сюжета, прочно связанного с миром действительности, через выявление ключевых противопоставлений к рассмотрению ключевых метафор как ключей к трактовке [7, с. 49–53].

С позиции семиотики, «любое стихотворение допускает две точки зрения. Как текст на определенном естественном языке – оно представляет собой последовательность отдельных знаков (слов), соединенных по правилам синтагматики данного уровня данного языка, как поэтический текст – оно может рассматриваться в качестве единого знака – представителя единого интегрированного значения» [3, с. 116]. Таким образом, каждое слово, попадая в контекст литературного произведения, вступает в конфликт со своим языковым значением, поскольку начинает обозначать не только элемент действительности, но и выражать смыслы, прочитываемые только в контексте данного произведения. Ученые, занимающиеся исследованием лирических произведений, часто используют именно поуровневое рассмотрение (например, алгоритмы Б. Ярхо, М. Гаспарова, Н. Лейдермана и т.д.), предполагающее движение от общего смысла, пафоса, идеи (концептуальный уровень по Н. Лейдерману) к уровню внешней формы.

Очевидно, что принципиальное отвержение смыслового или формального анализа обедняет интерпретацию, поэтому необходимым видится синкретический анализ, представленный во многих работах. Ознакомившись со многими вариантами анализа лирического произведения и попытавшись объединить разные подходы и точки зрения, комплексный анализ мы выполним, пользуясь следующим алгоритмом.

Содержательные аспекты анализа

I. Исторический комментарий, историко-литературный контекст: 1) датировка текста, 2) биографическая ситуация.

II. Жанровые традиции

III. Внутренний (феноменологический) анализ: 1) тема и мотивы, 2) лирический сюжет, 3) лирические образы (контекст языка, произведения, цикла, творчества), символы, 4) композиция, 5) субъектные формы авторского сознания, б) пространственно-временная организация.

Формальные аспекты анализа

I. Метрика: 1) метр, размер, ритм, 2) рифма (включая семантический анализ), 3) строфика.

II. Стилистика: 1) традиции и новаторское в поэтическом словаре, 2) тропы.

III. Синтаксический уровень.

А. С. Пушкин родился как стихотворец в Лицее, когда наконец вырвался из угнетающей атмосферы дома. Его знакомство с литературой началось с французских романов, любимых в светском обществе. А с достижениями романтизма он познакомился именно в Царском Селе. Конечно, он не мог остаться равнодушным к новому на том этапе развития литературы направлению. И воплотил философию романтиков в ряде лучших своих творений.

Для анализа нами было выбрано стихотворение «Сраженный рыцарь», написанное в 1815 г. Являясь явно ученическим, оно, однако, вызывает множество вопросов уже при определении жанра. Что это? Если баллада – типичный романтический жанр, – тогда где характерный мистический сюжет, где происходит трагическое столкновение героя с ирреальными силами? Если элегия, то явно не хватает авторефлексии. Если идиллия, то почему общий эмоциональный тон произведения не соответствует классическому «умилению» Вергилия? А если песня, то слишком медленный «темп» и минимум сюжетности. Таким образом, перед нами эклектичное по жанру произведение, соединившее в себе черты баллады, идиллии, песни и элегии.

Разумеется, эти жанры проявляют себя в содержательной структуре текста. С балладой стихотворение роднит сюжетность, но она минимальна (в сравнении с классической, т.е. образцовой, балладой или песней). Наблюдается только 4 сюжетообразующих движения в физическом пространстве: «*пришелец идет*», «*сталь толкает ногой*», «*заржал конь ретивый, скок лётном на холм*» и «*путник далеке в тьме бродит*». Но при этом текст насыщен глагольными формами: *потухла, клубится, идет, вонзились, обходит* и т.д. Можно утверждать, что балладность затягивала поэта, но он подчинился ей только внешне. Хотя столкновение двух миров «здесь» и «там» остается, так живое сталкивается с мертвым. Путник, «рыцарь» и конь – последний является связующим звеном между этими мирами: он жив физически, но мертв морально, смерть для него неизбежна, что и подчеркнуто автором.

Не менее важной оказывается гармония, противопоставленная дисгармонии. Насколько гармоничной являлась картина холма и коня – все тихо и привычно, медленно (что подтверждается на фонетическом уровне аллитерацией «л», «м», «н») и похоже на застывшую, но пластичную картину, и каким разрушительным началом предстает «пришелец». Именно с ним связана дисгармония и трагизм. Необычно, что трагическая ситуация не в душе человека, а внутри животного. Также можно говорить об общем трагизме, который связан с идиллическим изображением смерти. Т.е. мир данного произведения представлен как перевернутое отражение реального и традиционного, происходит принципиальная смена аксиологии. «Пришелец» (носит отрицательную окраску, несет смысл чуждости и подчеркивает враждебность, но в конце заменяется на «путник» – нейтральное, потому что он уносит с собой часть этого мира в воспоминаниях, приобщается к нему), как мне кажется, – олицетворение времени. Он прошел, растревожив старые раны. Это некая априорная и великая сила. Обращаясь к проблеме времени, нужно заметить, что для А. С. Пушкина она была важной. Например, одной из характеристик понятия «жизнь» являлась ее продолжительность (см.: [1]).

По мнению Ю. М. Лотмана, «пушкинская смысловая парадигма образуется не словами, а образами-моделями, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие, противоречивая природа которого подразумевает возможность не просто разных, а дополнительных (в смысле Н. Бора, то есть одинаково адекватно интерпретирующих и одновременно взаимоисключающих) прочтений. Причем интерпретация одного из узлов пушкинской структуры автоматически определяла и соответствующую ему конкретизацию всего ряда» [5, с. 221]. Поэтому считаем необходимым рассмотреть образы, фигурирующие в данном произведении, сквозь призму культуры, т.е. попытаемся определить символическое значение (значит, выйдем на качественно иной этап анализа) реалий, т. к. «символ – “ген сюжета”» [4].

Сложившееся представление об идеальном рыцаре предполагало отвагу в бою и верность своему сюзеру, благородство и великодушие. Не случайным в этой связи оказывается щит, который находится рядом с «рыцарем». Это является знаком его былой храбрости, потому что «со щитом» возвращались храбрые воины, не бросившие его для легкости бегства. Величайшие произведения рыцарской литературы – «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах» или Артуровский цикл – воспевают лучшие качества рыцарства, но в то же время и предвосхищают его гибель своими неизменно трагическими финалами: истреблением Роландова воинства в Ронсевале,

побоищем во дворце короля Этцеля и братоубийством рыцарей Круглого стола при Камлане. Позднее авторитет рыцарей подрывался многочисленными поражениями. К началу XIX века образ рыцаря в литературе приобрел устойчивый романтический ореол.

Копье как атрибут сраженного рыцаря может трактоваться двояко. Если мы посмотрим на него как на символ, связанный с рыцарскими романами, то вспомним легенду о Граале, где копьё трактуется как символ страстных желаний и вождедений. С другой стороны, в религиозном сознании копьё является одним из символов страстей Господних. Подобную двоякую трактовку получает и череп. С одной стороны, это, безусловно, символ смерти, в культурной традиции связанный также с распятием (череп Адама, находящийся на Голгофе). Но, с другой стороны, череп часто используется в качестве символа преходящей природы земной жизни, беспомощности и суетности всего мирского. При таком рассмотрении особого внимания заслуживает образ «пришельца», который может быть сопоставлен тогда с образом паломника или пилигрима, неизбежно являющегося символом чистоты, нравственности, религиозности, бесстрастности.

Символика коня чрезвычайно сложна и не до конца ясна. Можно с уверенностью говорить о связи этого образа с погребальными обрядами хтонических культур. Также существует мнение, что конь является древним символом циклического развития мира (см. античную мифологию, мотив колесницы Гелиоса). В европейском искусстве конь символизирует скорость, грацию, мужество, храбрость и вождение.

Если мы соберем вместе эти символические значения и сложим в общую картину на основании плоскостей функционирования символа, то сможем выделить еще одно ключевое противопоставление в рассматриваемом произведении: «страстность» / бесстрастность, вечное / преходящее. В этом стихотворении поднимаются проблемы памяти, преданности и надежды. Впоследствии они стали основополагающими в творчестве так же, как стали таковыми в жизни (вспомним, что А. Пушкин не отрекся от декабризма при встрече с Николаем I). Например, в «Памятнике» он напишет:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

И все три нити, начинающиеся в «Сраженном рыцаре», завязываются в узел четверостишия. Интересно, что преданность и надежда у поэта идут рядом, причем трудно сказать, какое из этих ощущений мотивировано другим. Так, в известном стихотворении:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем, –

«быть может» – надежда; «я не хочу печалить вас» – преданность. Но в данном стихотворении основной все-таки является проблема памяти. Необычно опять же, что носителем ее является животное, «друг сильного». Поэтом утверждается идея

вечной памяти, несмотря на испытания. Это подтверждается и пространственно-временной организацией произведения. Действие связано с холмом, это не только возвышенность, но и некоторая изолированная местность, островок, находящийся вне времени физического. От рыцаря остались только кости, а конь не только живой, но и полный сил, о чем говорит его резвое движение. Почему так? Просто для поэта это неважно. Основная линия стихотворения – описать мир внешний, максимально отразив в него внутренний.

Таким образом, в содержательном плане я выделяю как основную проблему памяти, а ключевыми противопоставлениями становятся гармония / дисгармония, органически связанные противопоставлением время / вневремя. Выделенные противопоставления в целом характерны для творчества А. С. Пушкина, что отмечено А. К. Жолковским. Говоря о поэтическом мире поэта, он выделил центральную тему его творчества, которую понимал как «объективный интерес к действительности, осмысливаемой как поле взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал ‘изменчивость, неупорядоченность’ и ‘неизменность, упорядоченность’» (ср. наше понимание гармонии – дисгармонии в данном тексте). Далее ученый рассматривает процесс проекции этой темы и подтем (категория изменчивости / неизменности и объективность изображения, амбивалентность оценок) на конкретный материал. Исходя из этого Жолковским формулируются важнейшие типовые ситуации, реализующие главную тему в основных зонах предметной сферы [2, с. 244–246].

Рассмотрим те ситуации, которые присутствуют в анализируемом произведении.

Физическая зона: ‘позитивная или негативная оценка неподвижности или такая же оценка движения’ (см. образ путника как носителя движения в неподвижном мире рыцаря и коня), ‘чередование движения и неподвижности’.

Биологическая зона: ‘промежуточные ситуации между жизнью и смертью’, ‘мертвый, убивающий живого’ (ср. «Песнь о вещем Олеге» и похожую ситуацию с шлемом и черепом в анализируемом тексте).

Социальная зона: ‘гармоничное сочетание свободы и неволи’ (см. образ коня, который свободен, т.к. мертв хозяин, но несвободен, т.к. остается душой с ним).

Психологическая зона: ‘позитивность (или негативность) бесстрастия и такая же (или противоположная) оценка страстей’ (см. трактовку образа коня и путника), ‘внезапная смена страсти бесстрастием’ (и – наоборот) (см. внезапность движения коня и его «тихую» грусть).

Этот список, конечно, может быть продолжен. Все это говорит о том, что несмотря на ученический характер данное стихотворение в плане своих установок, идей, способов отражения действительности органично вписывается в контекст «самостоятельного» творчества А. С. Пушкина.

Выделенные идеологемы подтверждаются структурой текста. Стихотворение можно разделить на три композиционные части, расположенные кольцевым способом. Так, первые три строфы образуют расширенную панораму гармоничного мира; далее 2 строфы связаны с дисгармонией; заключительная строфа – гармония. Не менее интересной оказывается и сама строфа. Это шестистишие, состоящее из двух трехстиший, внутри организованных ритмически и графически. Строфа в целом может быть сопоставлена с графическим обликом человека:

Последним сияньем за рощей горя,	плечи
Вечерняя тихо потухла заря.	
Безмолвна долина глухая;	пояс
В тумане пустынном клубится река,	бедр
Ленивой грядой идут облака,	
Меж ими луна золотая.	ноги

Такое расположение не случайно: оно естественно для восприятия, и все части строфы уравновешены и соотнесены. При такой внешней гармонии более акцентированной становится дисгармония внутренняя (ритмическая). В стихотворении выделяются 2 ритма: фонетический и ритм действия. Первый выражен формально и представляет собой 4-х стопный амфибрахий с усеченной последней стопой в каждой 1 и 2 строках и 3-х стопный амфибрахий в каждой 3 строке. На этом уровне можно выделить 3 подуровня: внутрислопный (гармония, т.к. кульминационный слог находится в центре); внутрестиховой (дисгармония, т.к. усечение разрушает симметрию); межстиховой (дисгармония, т.к. строки не равны между собой). За счет последнего и создается важная черта ритма действия. На каждой 3 строке происходит как бы торможение и, следовательно, акцентировка смысла. Что касается ритма действия, то он связан уже с лексическим уровнем языка и текста. Вернувшись к акцентировке, наблюдаем, что на уровне строфы она поддерживается еще и рифмой: ААВССВ. В отмеченных строках рифмуются слова одной части речи. И, что более важно, рифмовка отображает смысловой ритм (ритм действия):

1 строфа	глухая – золотая	адъективные лексемы, имеющие характеризующее значение, включают описательный, статический смысл и представление;
2 строфа	заржавым – кровавым	то же, что в первой строфе;
3 строфа	клонит – стонет	разрушение статики глагольным действием, но первое из них не активно, а второе – не физично, точнее, не пространственно;
4 строфа	клюкою – ногою	субстантивы, ассоциативно связанные с полем движения; в начале этой строфы рифмуются 2 глагола идет – несет, непосредственно несущие идею движения;
5 строфа	покатился – склонился	уже явное движение, но здесь возникает другой момент: все предыдущее действие шло в настоящем времени, а тут прошедшее; интересно, что именно в прошедшем все происходило с рыцарем и конем (идея времени);
6 строфа	выводит – ходит	действие опять перемещается в настоящее и возникает идея цикличности («И конь вокруг погибшего ходит»), неразрывно связанная с идеей статичности и безвременья.

Получается, что «пришелец» явился в действительности олицетворением времени, а на формальном уровне – точкой отсчета, т.е. до его прихода была общая картина, далее – он действует в настоящем, а «герои» по отношению к нему – прошлое; после его ухода снова воцаряется вневременье в настоящем, каким оно было в третьей строфе. Здесь нужно отметить новое противопоставление: статика / движение.

Говоря о лексике, нельзя забывать о бросающемся в глаза, нарочитом использовании устаревших слов и постоянных эпитетов («конь ретивый»), что отсылает к

фольклору и древнерусской литературе, в частности, эпосу. Все это подтверждает, что перед нами ученическое произведение и эклектичное.

Особого внимания заслуживает образ автора, а точнее – его отсутствие. Он не присутствует в тексте как традиционный лирический герой, но обнаруживает себя в точках зрения, в их изменениях. Б. А. Успенский оценивает категории пространства и времени с точки зрения соотношения пространственных позиций повествователя и персонажа.

Таким образом, выделяются следующие типы пространственных отношений: 1) совпадение пространственных позиций повествователя и персонажа: автор находится там же, где персонаж; следует за ним; 2) отсутствие совпадения пространственной позиции автора с позицией персонажа: последовательный обзор (точка зрения скользит от одного персонажа к другому, она не всегда четко фиксирована в пространственном отношении); фиксация пространства в виде одной сцены, схваченной с движущейся позиции; общая (всеохватывающая) точка зрения: точка зрения «птичьего полета» (позиция наблюдателя фиксирована в одной общей точке, возможность широкого кругозора); немая сцена (обобщенное описание с достаточно удаленной позиции) [6, с. 77–88].

В стихотворении сначала точка зрения вне холма, далеко от него и на земле, т.к. взирает на небесные светила, далее она максимально приближается, т.к. можно различить мелкие детали ранее отдаленного пейзажа: *Копье раздроблено, в перчатке булат, / И щит под шоломом заржавым*. Но и здесь автор смотрит на небо. Это тоже не случайно, т.к. небо – символ вечности и безвременья. Поэт сравнивает землю и небо, его взгляд вертикален. Далее, все еще оставаясь рядом, т.к. видит взгляд коня, автор прячется и самоустраивается: *«конь верный один»*. Но уже в следующей строфе неосторожно замечает, что путник смотрит в *«тусклую даль»*, значит автор опять же рядом, иначе бы он не знал направления взгляда путника. В последней строфе точка зрения очень быстро меняется: *«уж путник далече»* – автор рядом с «рыцарем» (горизонтальный взгляд), *«все мнится, что кости хрустят под ногой...»* – перемещение к «путнику», а потом обратно на позицию начала повествования (опять же цикличность).

Обращает на себя внимание и синтаксис. А. С. Пушкин использует кроме обычных знаков тире и многоточие, причем, их постановка не всегда носит обязательный синтаксический характер. Так, многоточие служит созданию напряженности и отражает эмоциональное состояние «путника». Тире показывает быстроту действия в одних случаях, и паузу – в других. Вспоминая о выявленных выше противопоставленных, отметим, что эти знаки появляются именно в дисгармоничных строфах и усиливает это впечатление.

Итак, проанализировав стихотворение «Сраженный рыцарь», мы пришли к следующему. В основе содержательного и формального построения стихотворения лежат три идеологемы, являющиеся стержнем произведения: время / вневремя, гармония / дисгармония, статика / движение. В контексте творчества А. С. Пушкина данное произведение мы склонны рассматривать как ученическое, но глубокое по содержанию. Эклектика стилей и жанров, характерная для творчества поэта, воплотила себя полностью, добавив философскому содержанию очарование формы.

Список литературы

1. Бабенко Л. Г. Глагол «жить» в лирике А. С. Пушкина: когнитивно-пропозициональная структура // Пушкинский глагол. Материалы расширенного заседания теоретического семинара «Русский глагол». – Екатеринбург, 1999. – С. 230–250.
2. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / предисл. М. Л. Гаспарова. – М., 1996. – 345 с.
3. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С. 18–254.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 150–392.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб., 2000. – С. 14–288.
6. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 258 с.
7. Эткинд Е. Г. Проза о стихах. – СПб.: Знание, 2001. – 448 с.

УДК 821.161.1

Л. В. Уманцева

Экзерсисы в сказках А. С. Пушкина (лексико-семантическая характеристика)

Экзерсисы, оригинальные слова, словосочетания используются А. С. Пушкиным как средство не только характеристики героев сказок, но и особая форма интеллектуальной игры в слова, тренировка, упражнения. Цель статьи – показать мастерство А. С. Пушкина, уже зрелого поэта и писателя, его поиски совершенного слова. В задачи статьи входит описание ЛСГ и толкование отдельных слов и словоформ, претендующих на индивидуально-авторские образования.

Ключевые слова: русский язык, поэт, А. С. Пушкин, искусное владение словом, виртуозность, коммуникация, семы, функции, образность.

Lidiya V. Umantseva

Exercises in Fairy Tales by A. S. Pushkin (Lexico-grammatical Characteristics)

Exercises, original words, phrases are used by A. S. Pushkin as a means not only to characterize the heroes of fairy tales, but also a special form of intellectual wordplay, "brainstorm", training, exercises. The purpose of the article is to show the skill of A.S. Pushkin, already a mature poet and writer, his search for the perfect word. The objectives of the article include the description of LSG and the interpretation of individual words and word forms claiming to be individually authored formations.

Key words: Russian language, poet, A. S. Pushkin, skillful command of the word, virtuosity, communication, semes, functions, imagery.

В МАС слово **экзерсис** определяется как специальное, имеющее отношение к танцу, балету, музыке. Читаем: «Упражнение для развития, совершенствования техники исполнения (танца, музыки)» [2, I, с. 748]. В художественной литературе

встречается это слово, например, у А. И. Куприна «На переломе»: «Зина села за роль разучивать свои экзерсисы. Из-под её неуверенных пальчиков потянулись, бесконечно повторяясь всё снова и снова, скучные гаммы» [2, I, с. 748]. Есть ещё устаревшее специальное слово **экзерциции**: «Военные упражнения для обучения солдат» [2, I, с. 748]. Пример из романа А. Н. Толстого «Петр Первый»: «С утренней зари до ночи производились экзерциции двух батальонов, Преображенского и Семёновского. Солдаты, как заводные, маршировали, держа мушкет перед собой» [2, I, с. 748].

Исходя из указанных сем «упражнение», «обучение», «автоматизм», «виртуозность», слово **экзерсисы** можно использовать в любой сфере человеческой деятельности: и в науке, и в искусстве, и в политике и т.д. В филологии использование этого слова имеет большое значение. Прежде всего, искусное владение словом подчеркивает не только умение пользоваться ресурсами русского языка, но и показывает, что язык может быть средством не только коммуникации, но и метафоричности, игры со словами.

Известно, что А. С. Пушкин начал творить, работать со словом в раннем возрасте, проникшись любовью к русскому слову, разным его оттенкам. В 21 год он написал поэму «Руслан и Людмила», высоко оцененную В. А. Жуковским. Особенно А. С. Пушкин почувствовал свободу в обращении со словом, когда приступил к написанию сказок (1830–1837 гг.).

В данной статье обращено внимание на искусство А. С. Пушкина работать со словом. Задачи исследования: 1. Описать на примере «Сказки о попе и о работнике его Балде» (1830) оригинальные слова и словоформы, характеризующие и попу, и попадью, и поповну, и морских существ, и Балду. 2. Дать необычным сочетаниям (экзерсисам) лексико-семантическую характеристику. 3. Показать на примере сказок Пушкина актуальность и устойчивость русского языка в его формах и значениях.

Для русской классической поэзии характерно стремление к образности, метафоричности языка. Например, в XIX веке Державин Г. Р. утверждал, что в мире нет предмета, недостойного быть воспетым в стихах, когда в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» изобразил идиллию достатка провинциальной помещицкой жизни:

Где с скотен, пчельников, и с птичников, прудов
То в масле, то в сотах зрю золото под ветвями,
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,
Сребро, трепещуще лещами» [1, с. 327].

Поэтический мир Г. Р. Державина состоит из красок, из цвета, образов – «зрю золото под ветвями», «пурпур в ягодах», «сребро в лещах». А. С. Пушкин и другие поэты с благодарностью воспримут старославянизмы «злато», «сребро» и перенесут их в свои творения. У Пушкина: «...в пурпур и золото одетые леса», «богами вам ещё даны златые дни, златые ночи». В XX веке В. Я. Брюсов и А. А. Фет будут упражняться в палиндромах: «Я – идилия... Я иль Лидия? (В. Брюсов); «А роза упала на лапу Азора» (А. Фет). Своеобразная игра в слова была непременным условием повышения языкового совершенства и вкуса.

Для Пушкина упражнения в использовании слов (экзерсисы) имели большое значение в становлении его культурного и социального статуса первого поэта, задающего тон виртуоза в пользовании русским языком. Сказки в этом отношении являлись хорошим подспорьем, экспериментальной базой для экзерсисов. Для поэта наставником, духовником была няня Арина Родионовна [4, с. 16]. Поэт получал от неё силы для творчества, наполняя свои произведения нравственным и духовным содержанием.

Духовно-нравственное кредо А. С. Пушкина формируют слова *служение, усердие, свобода, независимость, вольнолюбие, любовь, радость, добродушие, благодарность, доверие, верность* и др. [4, с. 16]. Вот несколько примеров, подтверждающих гражданственность сказок А. С. Пушкина: «*А где найти мне такого слугителя не слишком дорогого?*»; «*Буду служить тебе славно, усердно и очень исправно*»; «*Поди-ка сюда, верный мой работник Балда*» («Сказка о попе и о работнике его Балде»); «*Чтоб служила мне рыбка золотая и была б у меня на посылках*» (Сказка о рыбаке и рыбке); «*Ой, вы, молодцы честные, братцы вы мои родные*» («Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях»).

Поэтический мир А. С. Пушкина – это и краски, и образы, и игра «в слова», словотворчество. Собранный материал позволил выделить две лексико-семантических группы (ЛСГ) оригинальных сочетаний слов, характеризующих и попа, и Балду, и попадью, и поповну, и русский народ с его задором и смекалкой.

В первую ЛСГ входят слова разных частей речи и разной семантики, которые участвуют в словесной игре (аллитерация): поп – лоб; подворье – проворье; догадлив – повадлив; средство – бедство; тятей – дитятей; по лбу – полбу; унылость – немилость; потеха – помеха др.

В сказке А. С. Пушкина указанные слова выполняют несколько функций, прежде всего – игровую: «*Жил-был поп, толоконный лоб*»; «*Поживи-ка на моём подворье, окажи своё усердие и проворье*» [3, с. 356]; «*В год за три щелка тебе по лбу, есть же мне давай варёную полбу*» [3, с. 356].

Для современного читателя, школьника или студента в экзерсисах поэта многие слова требуют разъяснения: «*толокно* – овсяная мука, употребляемая в пищу с водой, молоком, маслом», «*толоконный лоб* (прост.) – дурак» [5, с. 375]. Слово *подворье* имеет четыре значения. Поэт использует его в четвёртом значении: «Обл. Дом со всеми относящимися к нему пристройками и двором, усадьба» [4, с. 180]. Созвучное с ним слово *проворье* (проворство) означает: «Разг. Ловкость, умение вести дело» [4, с. 473]. Вещественное слово *полба* означает: «Зерновой злак, один из видов пшеницы» [4, с. 255].

Среди вышеуказанных экзерсисов выделяются слова с яркой, характеристической функцией героев анализируемой сказки: догадлив – повадлив; средство – бедство; унылость – немилость; потеха – помеха; тятей – дитятей. Балда и умён, и хитёр, и услужлив. Всем в поповском доме нравится: «*Попадья Балдой не нахвалится, поповна о Балде лишь печалится, попёнок зовёт его тятей; кашу заварит, нянчится с дитятей*» [3, с. 357]. Поп, однако, переживает, что настанет момент получать ему по договору «*в год за три щелка ... по лбу*», так как очень услужлив

Балда. Не к чему придраться попу. На помощь приходит попадья: «Ум у бабы догадлив, на всякие хитрости повадлив» [3, с. 357]. И придумала попадья Балде службу – взимать недоимки с чертей. Пришлось Балде и эту работу выполнять. Пошёл к морю и стал его «верёвкой морщить». Вышел из пучины старый Бес, услышал речь Балды: «Вы не плотите оброка, не помните положенного срока. Вот ужас будет вам потеха, вам, собакам, великая помеха» [3, с. 357]. Из борьбы с морскими чудовищами Балда вышел победителем: «Черти встали в кружок, делать нечего – собрали полный оброк да на Балду взвалили мешок» [3, с. 362–363].

Во вторую ЛСГ вошли разговорно-просторечные слова со значениями «уменьшительности и ласкательности»: частенько – близенько; молоденок – слабенок; бесёнок – котёнок. Здесь выявляется функция виртуозного, искусного и ироничного применения словообразовательных средств русского языка.

Сказки русские не могут существовать без леших, русалок, фей, колдунов и других сказочных героев. В сказке А. С. Пушкина присутствуют бесы и бесенята, которым противостоит Балда. С Балдой трудно тягаться, он ловок и смышлён. На предложение бесёнка, который «замяукал, как голодный котёнок», обежать вокруг моря, Балда засмеялся лукаво: «Ты, бесёнок, ещё молоденок со мною тягаться слабеньк. Обгони-ка сперва моего брата» [3, с. 358]. Пустил Балда зайку вместо себя. Зайка в лес, а бесёнок, «море кругом обежавши, высунув язык, мордку поднявши, прибежал задыхаясь, весь мокрешенек, лапкой утираясь», оторопел, увидев зайца, брата Балды, сидящим на берегу.

А. С. Пушкин, используя суффиксы *-ёнок-*, *-енек-*, *-ешенек-*, *-еньк-* в существительных и наречиях, подчёркивает народность их происхождения, смекалку и подвохи. Так русский народ показывает и устанавливает своё миропонимание. Это истинная картина русского миропорядка: что имеем, то храним, никому своего не отдадим. Все испытания выдержит русский народ и победит. Так и Балда, хитрость применив, наказал старого Беса и его бесенят и попа проучил, дав ему по лбу три щелчка так, что «вышибло ум у старика»: «Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной» [3, с. 363].

Сказки А. С. Пушкина прочно вошли в жизнь и сознание русского читателя. Они духовно-нравственная составляющая русской культуры, «энциклопедия русской жизни». На сказках вырастают все поколения читателей. Сказки Пушкина учат не только добру, но и заставляют читателя задуматься над многими вопросами, такими же насущными, как и 200 лет назад. Сказки А. С. Пушкина, как радуга после дождя, – светлы, лучезарны и благодатны.

Список литературы

1. Державин Г. Р. Евгению. Жизнь Званская // Г. Р. Державин. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1957. – С. 327.
2. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Институт русского языка; под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1981–1984.
3. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 5 т. – СПб.: Библиополис, 1993. – Т. 2: Поэмы, сказки.
4. Уманцева Л. В. Нравственное и духовное начало русской литературы // Материалы Междунар. научно-метод. конф. «Русское слово и диалог культур в современном мире», посвящённой 80-летию преподавания русского языка и литературы в Бухарестском университете. – Бухарест, 2013. – Т. 1. – № 2. – С. 11–20.

За кулисами...

В статье рассматривается грамматическая адаптация галлицизма *кулисы*, её функциональная значимость в XVIII–XIX вв. и лексический потенциал выражения определенного понятия в указанный период. Обращаясь к творчеству Александра Сергеевича Пушкина, автор сопоставляет индивидуальный пушкинский язык с литературным языком данной эпохи, показывает эволюцию лексемы, её происхождение и частотность использования в определенных значениях. Материал статьи иллюстрирует как языковую систему писателя, поэта и публициста А. С. Пушкина, так и изменения, связанные с культурными преобразованиями в стране.

Ключевые слова: прототип, значение, категория, лексема, галлицизм.

Larisa P. Gordeeva

Behind the Scenes...

The article discusses the grammatical adaptation of Gallicism *kulisa*, its functional significance in the 18th – 19th centuries. and the lexical potential of expressing a certain concept in a specified period. Turning to the work of A. S. Pushkin, the author compares the individual Pushkin language with the literary language of a given era, shows the evolution of the lexeme, its origin and frequency of use in certain meanings. The material in the article illustrates both the language system of the writer, poet and publicist Alexander Sergeevich Pushkin, as well as the changes associated with cultural transformations in the country.

Key words: prototype, meaning, category, lexeme, gallicism.

Театральное искусство восполняет одну из необходимых человеку жизненных функций – эстетическую, так как наслаждение прекрасным посредством обращения к литературе способствует сохранению культурных ценностей, формированию нравственных понятий, духовных потребностей человека. Это те необходимые качества, которые мы приобретаем, посещая театр, оценивая игру актёров и поступки персонажей и с нетерпением ожидая открытия занавеса, чтобы увидеть уходящую вдаль улицу или пейзаж, поражающий наше воображение, и с волнением наблюдая за скольжением кулис, сменяющих один кадр за другим.

Кулисы на сцене раздвигаются так, как будто «скользят». Именно такое значение мы находим у французской формы *coilis* – XII в. (ед. ч.) (от *couler* – “скользить”), знакомая нам форма множественного числа появляется у прототипа лишь в XV в. *coilisses* (*coulisse*) [10, с. 212]. Кулисная сцена придаёт не только художественный образ постановке, отмечается и её функциональное назначение – скрыть сцену от зрителей, сидящих в зале, и сделать невидимым процесс выхода артистов и перемены обстановки между действиями. Подвижные декорации появляются в эпоху Возрождения в Италии, динамичность им придают дополнительные конструкции, впервые, как отмечают источники, *кулисы* применяются в 1619 г. в театре Фарнезе в Парме (Италия) [1].

В России датируют галлицизм XVIII в., колебание в передаче числа в принимающем языке сохраняется и фиксируется в тезаурусах: *кулисы* (1763), *кулисы* (1792) и *кулиса* от французского *coulisses* с пометой “театральное” и в сочетаниях *входит в кулисы, выглядывает из-за кулисы, смотреться хорошенько в зеркало за*

кулисами [5, с. 72]. Отмечается ротация согласных в лексеме *кулисы* и *кулиссy* и в рассматриваемый период неустойчива категория числа, что обусловлено влиянием прототипа с финалью -sses.

В начале XIX в. у Н. Я. Яновского закрепляется форма *кулисы* и акцентируется внимание на их местонахождении: *кулисы – это махины, которые стоят по обеим сторонам театра*, – и художественном оформлении: *соответствуют месту явления и составляют большую часть декорации* [9, с. 453]. Расположение *кулис* связано с техническими условиями: боковые декорации дают возможность ускорить смену картин. На это обращает внимание и А. С. Пушкин, применяя лексему в следующих фразах, как в прямом – *пыльные кулисы, пошел за кулисы, надеясь быть еще блаженней за кулисой*, – так и в переносном значении, когда речь идет: «о театре, театральной среде [только мн. ч.]»: *под сению кулис, почетный гражданин кулис* [7, с. 456]. *За кулисой* соответственно “за сценой” и *за кулисы* – “за сцену”.

В тезаурусе 1847 г. переносные значения у галлицизма не фиксируются, наблюдается только грамматическая особенность иностранной лексемы (*кулиса* – *ы, ж*. “употребительнее” лексема во мн. ч. *кулисы*) и предпринимается попытка объяснить номинацию через знакомые носителям языка данной эпохи слова *пяльца* и *холстина*, *кулиса* – это «подвижные пяльца», которые обтянуты «расписанною холстиною» с изображением внутреннего и внешнего вида здания, «также местоположения дикой и искусственной природы» [6, с. 234]. Здесь уже используется дополнительная часть речи *кулисный* – прилагательное, а также указывается на предназначение *кулис*, придающее художественную форму произведению, которое закрепляется к концу века как «изображение на полотне дерева, леса и т.п., которое устанавливается на театральной сцене» [3, с. 471].

Как видим, в указанном веке трансформируется и уточняется семантическая составляющая и без изменений остаются колебания в оформлении категории числа галлицизма. Хотя в XIX в. уже многие источники отмечают множественное число лексемы, указывая на частоту её употребления. Вместе с тем у существительного не наблюдается и удвоение, характерное для XVIII в.

В начале XX в. использование адаптированного слова носителями языка в разных грамматических категориях и лексических комплексах приводит к появлению новых дефиниций, намечается дифференциация. Так, если вариативность присутствует у понятия «боковая декорация (театр.)», то множественное число – в значениях «театральная, актерская среда» (*гражданин кулис*), «рычаг или система рычагов... (тех.)», *за кулисы, за кулисами* (театр.) – «за сцену, за сценой». При этом впервые в словаре лексикографа Дмитрия Николаевича Ушакова встречается пояснение *за кулисами* – «втайне, негласно, закулисно»: *Переговоры держав велись за кулисами* [8, стб. 1544]. Таким образом, в начале XX в. пушкинское *за кулисами* образует перенос “втайне”. Практически не меняется значение и во второй половине XX в., когда на смену кулисным машинам приходит новая техника, заменяющая плоскостные декорации объемными конструкциями. Разновидность в передаче числа также сохраняется, фиксируют две формы *кулиса* и *кулисы*, при этом можно сказать, что в переносных значениях рекомендуется употребление в творительном

падеже множественного числа *за кулисами* (за сценой в театре; также перен.: скрытно, тайно), в винительном падеже *за кулисы* (за сцену) [4, с. 268].

В настоящее время закрепляется форма множественного числа: «*обычно мн. кулисы, кулисы*» (вспомним у Ушакова *употребительнее*), *за кулисами* (также: вне официальной обстановки; скрытно, тайно). Архаизируется значение «театральная актёрская среда», без изменений остаётся технический термин. Множественное число также рекомендуется при использовании галлицизма в сельскохозяйственной области, не употребляемое ранее понятие «перемежающиеся полосы из двух-трёх рядов высокостебельных растений ... для снегозадержания и защиты озимых посевов...» [2, с. 479]. Актуализируется номинация *кулиса* в промышленности, музыкальной терминологии, в технике, экономике.

Французское заимствование *кулисы*, эволюционирующее из семы *couler* – «скользить», только в начале XIX в. известное нам как «машины, стоящие по обеим сторонам театра», уже в конце этого же века приобретает декорационный смысл: «изображение на полотне дерева, леса». Вместе с тем расширяются и образные значения галлицизма. Выражение *за кулисами* как «втайне, скрытно», которое мы встретили у Д. Н. Ушакова, стало устойчивым и его фиксируют по настоящее время уже не только толковые тезаурусы, но и словари фразеологизмов. Пушкинское же «театральная среда» отмечается только в тезаурусе лексикографа Ушакова (1935).

Следует отметить, что Д. Н. Ушаков, на наш взгляд, закрепляет в своих работах многозначность пушкинского словоупотребления лексемы. В целом русификация галлицизма отражает общеизвестный процесс адаптации иноязычных слов, на начальном этапе заимствования в XVIII в. тезаурус транслитерирует все варианты французского источника, свойственные грамматической системе русского языка, которые фиксируются в лексикографических источниках как вариативность в употреблении двойных согласных, категории числа, падежа. При этом трансформация значений отражает параллельно происходящие процессы в сфере искусства – это усовершенствование театра; это новые архитектуры, художники, декораторы, пытающиеся сделать изображения ярче и насыщеннее, а жизнь – эстетически богаче.

Список литературы

1. Большая советская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1969–1978. Эл. ресурс. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/100870/Кулисы> (дата обращения: 12.12.2023).
2. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.
3. Новый словотолкователь иностранных слов: 5300 иностранных слов, вошедших в русский язык. – М., 1879. – 218 с.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 570000 слов – Екатеринбург: Урал-Советы («Весть»), 1994. – 800 с.
5. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1–22. – СПб.: Наука, 1998. – Вып. 11.
6. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии наук: в 4 т. – СПб.: Тип. Императ. Акад. наук, 1847. – Т. 2: 3-Н. – 473 с.
7. Словарь языка Пушкина: в 4 т. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1957. – Т. 2. – 896 с.
8. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Сов. энцикл.; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935–1940. – Т. 1. А – Кюрины. – Стб. 1544.
9. Яновский Н. М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины, значения которых не всякому известно: в 3 ч. – СПб.: при Императорской Академии наук, 1803–1806. – Ч. 2. – 964 стб.
10. Dauzat A. Dictionnaire etymologique de la langue française. – Paris, 1961. – 738 p.

**Условия общественного договора в российском обществе
как центральная идея «Египетских ночей» А. С. Пушкина:
от замысла к воплощению**

В представленной статье развивается предложенная Ю. М. Лотманом идея о том, что в основе произведения А. С. Пушкина «Египетские ночи» лежит не тема нравственной деградации царицы Египта, а конфликт идущих на смерть героев с властью. А. С. Пушкин, заимствуя содержащиеся в ранних произведениях (сказках) условия договора антропоморфного персонажа с главным героем произведения, рассматривает договор властвующего лица (Клеопатры), предлагающей подвластным равноправие на определенных условиях, и далее исследует характеристики героев, совокупность которых позволяет признать тождество лица, обладающего абсолютной властью, с подвластными. Таким образом А. С. Пушкин ведет заочный диалог с идеями декабристов, восстание которых оказалось незавершенным.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, договор, верховная власть, подвластный, восстание декабристов, Клеопатра, антропоморфный персонаж, личность, нравственный идеал.

Andrei B. Ivanujenko

**The Terms of the Social Contract in Russia as the Central Idea
of A. S. Pushkin's «Egyptian Nights»: from Conception to Implementation**

In the presented article, the author develops the idea, outlined by Yu. M. Lotman, that the basis of A. S. Pushkin's work «Egyptian Nights» is not the moral degradation of the queen of Egypt, but the conflict of heroes going to death with the authorities. According to the author of the article, A. S. Pushkin, borrowing the terms of the contract of an anthropomorphic character with the main character of the work contained in early works (fairy tales), examines the contract of a ruling person (Cleopatra) offering subordinates equality on certain conditions and further examines the characteristics of the heroes, the totality of which allows recognizing the identity of a person with absolute power with subordinates. Thus, A. S. Pushkin conducts a correspondence dialogue with the ideas of the Decembrists, whose uprising turned out to be incomplete.

Key words: A. S. Pushkin, treaty, supreme power, subordinate, Decembrist uprising, Cleopatra, anthropomorphic character, personality, moral ideal.

Произведение А. С. Пушкина «Египетские ночи» обладает огромным потенциалом как для исследователей творчества поэта, так и исследователей социальных отношений, взгляды на которые изложены Пушкиным в своих произведениях. В данной статье на основе анализа текста произведения, взглядов исследователей на творчество Пушкина и на общественные отношения в различные эпохи нами будет предпринята попытка высказать точку зрения на позицию поэта, содержащуюся в этом произведении.

Тематике чувств, возникающих у человека в ночную пору, посвящены произведения многочисленных отечественных поэтов: В. Жуковского («Ночь», 1823), В. Кюхельбекера («Ночь», 1828), Ф. Тютчева («Святая ночь», 1848), А. Фета («Майская ночь», 1870), В. Маяковского («Ночь», 1912), Д. Хармса («Ночь», 1940), И. Бунина («Ночь», 1952), Б. Пастернака («Ночь», 1957) и многих других. А. С. Пушкин также не сторонился данной темы, написав в 1823 г. стихотворение «Ночь». Обра-

щает внимание, что в каждом из приведенных примеров речь идет о чувствах и эмоциях человека именно в конкретное время суток (ночь), в силу чего вопрос, требующий разъяснения, посвящен именно «ночам», т.е. их множественности, оставленной без разъяснения. Как представляется, до сегодняшнего дня вопрос о смысловой нагрузке наименования произведения остается открытым, а фраза «Свершилось: куплены три ночи...» без дальнейшего их описания позволяет думать о незаконченности поэтом своего замысла. Так, М. Л. Гофман отмечает, что Пушкин ограничился рассказом о вызове Клеопатры купить ее ночи ценою жизни и о приеме этого вызова тремя смельчаками и ничего не сказал о самих ночах и расплате за эти ночи [5, с. 181].

Однако отсутствие описания «купленных ночей» позволяет допускать, что поэт писал не о них, а о ночах, предшествующих им, т.е. времени, когда у Клеопатры возникает замысел о «делке», изложенный в произведении. Литературная игра (обозначение множественности в единственном и наоборот) просматривается в произведении А. Галича «Подмосковная ночь» (в единственном числе), в котором описываются еженощные эмоциональные переживания лидера СССР, предшествующие принятию решений: «И как будто сдирая оспины, / Вытирает он пот со лба. / Почему, почему, о, Господи, / Так жестока к нему судьба?.. / И пес со всеми – повзводно в тлен! / И все их семьи до ста колен!» [4]. Таким образом, можно допустить что, именуя свое произведение «ночами» во множественном, а не единственном числе, поэт в стихотворной форме показывает кульминацию сюжета, а «ночи» – это многочисленные пиры Клеопатры, на которых у нее возникает мысль о предложении равенства, изложенная царицей Египта во время одного из пиров: «Но вдруг над чашей золотой / Она задумалась – и долу / поникла дивною главой...», – а наименование произведения «Египетские ночи» демонстрирует его законченность.

Предполагается, что «исходной точкой» для сюжета, описываемого Пушкиным, послужили сведения, взятые из сочинения Аврелия Виктора «О знаменитых людях», в котором содержались сведения о царице Клеопатре, обладающей такой красотой, «что многие мужчины своей смертью платили за обладание ею в течение одной ночи» [2, с. 14]. Данная точка зрения вызывает определенный скепсис. В частности, Плутарх, труды которого высоко ценятся историками античности и не могли быть проигнорированы Пушкиным, в «Сравнительных жизнеописаниях» отмечает, что «красота Клеопатры была не тою, что зовется несравненною и поражает с первого взгляда, зато обращение ее отличалось неотразимою прелестью, и потому ее облик, сочетавшийся с редкою убедительностью речей, с огромным обаянием, сквозившим в каждом слове, в каждом движении, накрепко врезался в душу. <...> Угадавши в Антонии по его шуткам **«грубого и пошлого солдафона»** (выделено нами. – А. И.), Клеопатра и сама заговорила в подобном же тоне – смело и без всяких стеснений. Вместе с Антонием она играла в кости, вместе пила, вместе охотилась, а по ночам, когда, в платье раба, он бродил по городу, останавливаясь у дверей и окон домов и осыпая обычными своими шутками людей простого звания, Клеопатра и тут была рядом с Антонием, одетая ему под стать» [16, II с. 325]. Поэтому описание Аврелием Виктором пороков Клеопатры рассматривается, скорее, как легенда, которую Чарский поясняет итальянскому импровизатору. Говоря о «показаниях» Аврелия Виктора, по словам которого, «будто бы Клеопатра назначила смерть», Чарский указывает импровизатору на этот аспект темы.

Но предложенный импровизатору Пушкиным в лице Чарского сюжет о «делке Клеопатры», предлагаемой ею своим придворным и слугам (ночь любви за смерть), сам по себе требует разъяснения о причинах его выбора из числа аналогичных сюжетов, в которых описывались пороки властителей. Так, не менее известной была легенда о царице Семирамиде, которая обладала необыкновенной красотой, и, по легенде, попросила своего супруга (ассирийского царя Нина), отнявшего ее у прежнего супруга, дать ей 1 день (по другим источникам – 5 дней) власти в награду за ее «любовь». Взойдя на трон, Семирамида приказала дворцовой страже умертвить своего мужа, завладев таким образом ассирийским царством. Данная легенда описывается в «Мифах» Гая Юлия Гигина, в Книге 7 «Пестрых рассказов» Клавдия Элиана [28, с. 189], а крупнейший средневековый армянский историк Мовсес Хоренати прямо называет Семирамиду «сладострастной и блудной» [20, с. 19].

Вдобавок к этому, предлагаемая устами Чарского импровизатору тема о «коварстве Семирамиды» как альтернатива теме «смерти как стоимости любви Клеопатры» была бы не менее скандальной для общества XIX в., т.к. она наводила на мысль о неоднозначном восприятии просвещенным российском обществом нравственного конфликта между Екатериной I и Петром I, в котором камергер и любовник Екатерины I Вильям Монс склонил ее к духовной измене Петру I и тем самым способствовал определенным образом смерти императора. Российский историк XIX в. М. И. Семевский, исследуя эти материалы, отмечает донос Петру I с письмом В. Монса, содержащим «умысел на жизнь «хозяина», и указанием на лиц, «доверенных Петру». В результате расследования В. Монс был публично казнен, но духовный конфликт остался, что повлекло за собой отсутствие у Петра I завещания о будущем правителе и занятие Екатериной I престола [19, с. 96].

Таким образом, по нашим представлениям, отказываясь от сюжета о Семирамиде в пользу сюжета о Клеопатре, Пушкин интересовался не столько вопросом «женского коварства» и грехопадения царицы Египта, сколько иными мотивами, побудившими ее к предложению сделки. Это наблюдается в описываемом Пушкиным эмоциональном состоянии импровизатора, готовившего текст по теме: «Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза его засверкали чудным огнем; он приподнял рукою черные свои волосы, отер платком высокое чело, покрытое каплями пота...».

Рассматривая содержание сюжета «Египетских ночей», которые Пушкин начал писать в 1824 г., мы основываемся на изложенном ранее тезисе о неоднократном обращении поэта к идее «договора», предлагаемого антропоморфным персонажем (волшебником, т.е. лицом, обладающим неограниченной властью) герою произведения (носителю русской культуры) [7]. Так, в «Руслане и Людмиле» (1820) уставший Черномор обращается к Руслану: «Забуду всё, прошу тебя, / Спустишь – но только с уговором»; в «Сказке о попе и работнике его Балде» (1830) бесенок обращается к Балде: «возьми, да с уговору, / С общего нашего приговору»; в «Сказке о царе Салтане» (1831) спасенная Царевна-Лебедь говорит князю Гвидону: «Отплачу тебе добром, / Сослужу тебе потом <...> / Век тебя я не забуду»; в «Сказке о рыбаке и рыбке» (1833) золотая рыбка говорит старику: «Дорогой за себя дам откуп: / Откуплюсь чем только пожелаешь».

Исследуя содержание «Египетских ночей», мы приходим к выводу, что поэтом был осуществлен переход от антропоморфного персонажа (лица, обладающего неограниченной властью) как лица, предлагающего герою произведения некую сделку, к реально существовавшему (Клеопатре). Однако такая точка зрения не является единственно возможной, так как многочисленные исследователи названного произведения, напротив, акцентируют внимание на нарушении Клеопатрой нравственных норм. Так, Н. Л. Шилова цитирует Ф. М. Достоевского, который в «Ответе Русскому вестнику» (1861) отмечал, что «бешеная жестокость уже давно исказила эту божественную душу и уже часто низводила ее до звериного подобия <...> это душа паука, самка которого съедает, говорят, своего самца в минуту своей с ним сходимости» [25, с. 364], а Е. В. Абрамовских отмечает, что Клеопатра, считавшаяся символом «продажности женской красоты», становится музой поэта [1, с. 61].

В свою очередь, «смерть» как условие сделки едва ли можно рассматривать в качестве признака бесконечной жестокости властителя, т.к. представления древнего мира о смерти радикально отличались от аналогичных представлений общества пушкинской эпохи. Так, по словам французского историка XIX в. Фюстеля де Куланжа, в ставшем классическом труде «Древний город» отмечается, что представления о смерти в эпоху Древней Греции и Древнего Рима, культура которых проникла в Древний Египет времен Клеопатры (которая сама была представительницей греческой цивилизации), радикально отличались от представлений, существующих в XIX в. в России. В древнеримской культуре люди верили, что вместе с телом хоронят нечто живое, и вместе с телом покойного «рядом» находится его душа, состояние которой зависит от строгого соблюдения процедуры похорон. Таким образом существовала вера в то, что человек продолжает жить под землей и там по-прежнему испытывает радость и страдание [24, с. 7], а Гай Светоний Транквилл в «Жизни двенадцати цезарей» приводит в качестве примера лозунг гладиаторов «Здравствуй, император, идущие на смерть приветствуют тебя!» (*Ave, Caesar, morituri te salutant!* – *лат.*) [21, с. 140], что можно рассматривать как пример брэнности настоящего. Таким образом, лицо, принимающее от Клеопатры вызов и желающее получить равенство с носителем абсолютной власти, платит вполне разумную цену за кажущееся безнравственным предложение и должно помнить о возможном забвении в будущем, если с его телом не будут соблюдены необходимые погребальные процедуры. Однако в православной традиции смерть считается явлением духовным, само желание человеком смерти (умерщвления) без познания Спасителя является грехом, а праздник Сретения Господня считается праздником узрения человеком Бога, без которого жизнь человека бесцельна, в силу чего смерть как цена «ночи Клеопатры» понимается эпохой Пушкина и последующими эпохами как безнравственность.

Данное противоречие позволяет иначе подойти к предложению царицы Египта своим приближенным. Анализируя тексты Пушкина, С. Л. Франк еще в 1937 г. в «Этюдах о Пушкине» писал, что «[з]адача заключается в том, чтобы перестать, наконец, смотреть на Пушкина как на “чистого” поэта в банальном смысле этого слова <...> научиться усматривать в самой поэзии Пушкина и за ее пределами таящееся в ней огромное, оригинальное и неоцененное духовное содержание» [22, с. 29]. В силу этого у исследователей творчества А. С. Пушкина возникает иное ви-

дение идеи сюжета «Египетских ночей»: Г. А. Гуковский отмечает, что в «Египетских ночах», как и в иных произведениях Пушкина, постоянно ставится вопрос о психологии мотивировки и этическом обосновании жертвы [6, с. 182, 365], а Т. Н. Пашаева отмечает, что «Клеопатра – “поэтическая личность”, презирающая “толпу”, но и нуждающаяся в ней» [15, с. 101].

Как нам представляется, принципиальной в развитии понимания сюжета о мотивах Клеопатры явилась работа Ю. М. Лотмана «Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе», в которой Клеопатра – «царица любви, но она и просто царица» (сравниваемая им с Екатериной II. – *А. И.*), и «это в рассказе о ней многократно подчеркивается», а сюжет «Ночей» интерпретируется, как «столкновения идущих на добровольную смерть героев с властью» [11, с. 289]. В свою очередь, учитывая неравенство царицы Египта с подчиненными, мы пытаемся объяснить мотив Клеопатры через совокупность признаков героев, принявших ее вызов, т.е. совокупный признак коллективного субъекта, наличие которого у Пушкина равновелико признаку царствующего.

Исходя из этого предполагаем, что поэт ставит вопрос о возможности получения «коллективным субъектом» абсолютной свободы, которой обладает только монарх, любимый этим коллективным субъектом (у Пушкина: «В моей любви для вас блаженство?») и постоянно заявляющий о ее наличии, и как следствие – возможности изменения политического строя с монархического на республиканский, основанный на свободе воли и равенстве каждого – каждому. В частности, в представлении импровизатора, каждое из лиц, выбравших смерть в качестве оплаты своей равновеликости Клеопатре, обладает уникальными качествами, а именно: первый – «Аквила, клевет Помпея смелый, / Изрубленный в боях, в походах поседлый / <...> гордо выступил, суровый сын войны»; второй – «Критон, изнеженный мудрец, / Воспитанный под небом Арголиды, / От самых первых дней поклонник и певец / И пламенных пиров и пламенной Киприды»; третий «Никем не знаемый, ничем не знаменитый; / Чуть отроческий пух, темнея, покрывал / Его стыдливые ланиты. / Огонь любви в очах его пылал, / Во всех чертах любовь изображалась».

Суммируя признаки коллективного субъекта, мы можем сделать вывод о наличии необходимой у него гордости, смелости воина и политической стабильности (Аквила), пресыщенности абсолютным знанием (Критон), «душевной чистоты» (безызвестный юноша), дополненных любовью со стороны общества при жизни с возможным забвением после ее окончания.

Сама же незаконченность произведения, о которой пишут исследователи, видится нам не в том, что Пушкин не мог предугадать итог реализации сделки не в «эпоху Клеопатры» как времени развертывания сюжета, а по причине отсутствия ответа на вопрос о возможности подобной сделки коллективным субъектом своей эпохи (российским обществом, которому объясняются эти признаки через представителя итальянской культуры) и отсутствия описанных черт у этого общества в реальности.

Ставя вопрос о признаках, позволяющих лицу (либо представителю социальной группы) стать тождественным (равновеликим) российскому монарху, поэт отнюдь не развивает идеи носителей «тайных знаний», которым приписывалась идея установления республиканского строя, так как, по мнению Ю. В. Нежинского, отношение Пушкина к масонству оставалось на стыке любопытства и иронии, как и

«по отношению ко всему загадочному, что и проявилось в произведениях поэта» [13, с. 112, 117]. Вдобавок, мы должны учитывать, что российское масонство до его официального упразднения в 1822 г. Александром I несмотря на наличие «тайного знания» требовало от «братьев по ложе» признания российского государственного устройства: пар 6 Главы 1 Уложения Великой ложи Астреи (Всеобщее определение или основное условие союза для образования Великой ложи Астреи) предусматривал, что «...они (участники ложи Астреи. – *А. И.*) признают целью работ своих усовершенствование благополучия человека исправлением нравственности, распространением добродетели, благочестия и неколебимой верности к ГОСУДАРЮ (прописными буквами. – *А. И.*) и отечеству и строгим исполнением существующих в государстве законов» [30, с. 3], посему поэт не мог вступать с «братьями по ложе» в открытую дискуссию об условиях республиканского устройства России. Напротив, зная, что Пушкин разделял идеи декабристов [9; 12], но не мог быть участником восстания, считаем, что поэт имел представление о заимствовании в российском обществе европейских идей демократии, но не мог ответить на вопрос о возможности для России равновеликости властителя и подвластного как фактора утраты монархией самой себя. В силу этого развиваемый нами «вопрос» был «зашифрован» поэтом в «Египетских ночах» и дополнен литературным повествованием и метафоричностью сюжета. Данный тезис, по нашим представлениям, подкрепляется историей неудачи декабристов, о которой литературовед и историк А. Н. Пыпин в книге «Общественное движение в России при Александре I: исторические очерки» (1871), пишет, что в деятельности декабристов никакого «заговора» не было, а «события» на Сенатской площади «не были планом, издавна решенным и обдуманым, а напротив, в них было чрезвычайно много случайного и минутного» [17, с. 405], в результате чего декабристов ждал провал политический, опосредованный страхом духовным по причине возможного перерастания «революции сверху» в русский бунт, по словам Пушкина, «бессмысленный и беспощадный», описанный им позднее в «Капитанской дочке». Поэтому причиной незавершенности сюжета «Египетских ночей» (которую мы отличаем от причин неоконченности произведения) нам представляется то, что поэт, наблюдая неудачу декабристов, не мог предвидеть развитие сюжета о Клеопатре, если бы он был осуществлен в реальности, в то же время заявляя устами итальянского импровизатора о необходимости наличия у коллективного субъекта в России (представителя общественной структуры) качеств, без которых его власть не может быть абсолютной как тождественная власти монарха.

Как отмечает С. Л. Франк, «вера Пушкина в монархию основывалась на историческом размышлении и государственной мудрости и связывалась с любовью монарха к свободе и культуре» [23, с. 35]. Эта идея (любовь народа к монарху как обязательное условие государственного управления в традиционном российском обществе) демонстрируется Пушкиным в «Сказке о царе Салтане», в которой Царевич и Царица видят, что «...к ним народ навстречу валит, / Хор церковный бога хвалит; / <...> Все их громко величают / И царевича венчают / Княжей шапкой, и главой / Возглашают над собой». Напротив, отсутствие у главы коллективного субъекта (аналогично – коллективного субъекта как совокупности равноправных

лиц) перечисленных в «Ночах» черт, предложенных к обсуждению итальянским импровизатором, не может привести российское общество к абсолютной идеальной демократии, выстроенной по образцу европейских представлений, а политический лидер российского общества, «любимый согражданами», должен изначально обладать или стремиться к обладанию названными качествами, чтобы, предлагая обществу какие-либо условия (условие договора), получить от него согласие на их свершение. Данный тезис, по нашим представлениям, подтверждается содержанием Высочайшего Манифеста 13 июля 1826 г. Николая I о совершении приговора над государственными преступниками, в котором говорилось, что «в Государстве, где любовь к МОНАРХАМ (прописными буквами. – *А. И.*) и преданность к Престолу основаны на природных свойствах народа, где есть Отечественные законы и твердость в управлении, тщетны и безумны всегда будут все усилия злонамеренных; они могут таиться в мраке, но при первом появлении, отверженные общим негодованием, они сокрушаются силою закона...» [26, II, с. 704–706] и дальнейшим развитием идеи тождества «Веры, Самодержавия и Народности»».

Поэтапный отказ монарха от идеи признания за народом любви к властителю и преданности Престолу (как, например, реплика Александра III (1897), когда он сказал, обращаясь к графу Баранову: «Конституция? Чтоб русский царь присягал каким-то скотам?») повлек за собой реализацию изречения Аристотеля о том, что «каждое государство гибнет тогда, когда оно доводит до крайности тот принцип, которым оно создано», процитированный в конце XIX в. экономистом И. С. Блюхом, предвидящим изменение политического строя государств того времени [3, с. 291], развитие в России начала XX в. «смуты», как следствие – конституционные преобразования (Высочайший Манифест 17(30).10.1905 г. «Об усовершенствовании государственного порядка») и далее – захват партией большевиков власти, заявившей о насильственном внедрении в России республиканской формы правления.

Однако вопрос, поднятый Пушкиным в «Египетских ночах», не утратил актуальности в XX в. Так, после свершения «Октябрьского переворота» лидер большевиков В. И. Ленин крайне скептически относился к характеристикам рядового россиянина как лица, занимающего рядовой или более высокий государственный пост: «Мы знаем, что любой чернорабочий и любая кухарка **не способны** (выделено нами. – *А. И.*) сейчас же вступить в управление государством. <...> Самое главное – внушить угнетенным и трудящимся доверие в свои силы» [10, XXXIV, с. 315–316], что повлекло за собой создание школ государственного управления. Однако отсутствие у коллективного субъекта вышеописанных нами черт стало причиной феномена «сталинизма», отождествление в общественном сознании фигуры вождя – с Родиной [18], последующая критика этого феномена по причине несоответствия качеств Сталина указанным Пушкиным (отсутствие нравственной чистоты) и определенное забвение в будущем.

Известно, что «социалистический эксперимент» не прошел испытание временем по причине отсутствия в общественном сознании признаков, перечисленных А. С. Пушкиным. Их отсутствие не дало обществу осознания абсолютной свободы и устранило желание обладать ею (данная идея излагается В. С. Высоцким, поставившим перед аудиторией по сути риторический вопрос: «Мне вчера дали свободу. / Что я с ней делать буду?»), а само общество вернулось к рыночным отношениям.

В то же время общество несмотря на конституционное устройство, во многом построенное на идеях европейской государственности, требует наличия «сильного лидера», обладающего чертами, перечисленными Пушкиным, которыми отнюдь не обладает рядовой россиянин. Данный тезис подтверждается нормами Основного закона России, устанавливающего, согласно теории Монтескье, «законодательную, исполнительную и судебную» ветви власти (статья 10), дополняемые институтом Президента, являющегося «гарантом прав и свобод человека» (ст. 80) и стоящего «над» традиционной для европейской цивилизации триединой системой разделения властей, обладая большими полномочиями. Таким образом, по мнению некоторых специалистов, в России возникают предпосылки для формирования «суперпрезидентской республики» [8, с. 45, 52], однако само ее наличие признается обществом, не желающим приступать к торгу (в пушкинском понимании) в целях изменения условий сосуществования и удовлетворенных своим положением, что подтверждается максимально возможной поддержкой российским электоратом российского Президента, несмотря на длительность периода его управления [29].

Изложенный Пушкиным в 1823 г. в стихотворении «Свободы сеятель пустынный» взгляд на «вторичность» для российского общества феномена «свободы»: «Паситесь, мирные народы! / Вас не разбудит чести клич. / К чему стадам дары свободы? / Их должно резать или стричь», – в сочетании с традиционной для православия оценки бытия молчаливым восприятием сущего [14, с. 59] показывает, что российское общество воспринимает предложения со стороны власти с молчаливым смирением. Поэтому «ужас», дополняющий страсть придворных в ответ на предложение Клеопатры («Рекла – и ужас всех объемлет, / И страстью дрогнули сердца»), является демонстрацией существующего в российском обществе иррационального «молчаливого» отношения к политическим изменениям (в «Борисе Годунове» на реплику Мосальского об отравлении ядом Марии Годуновой и ее сына Федора «[н]арод в ужасе молчит»), не утратил своей содержательности и в наше время (В. М. Шукшиным молчаливое ожидание лицом своей участи (возможной смерти) в плену именуется «русскими штучками» [27, с. 9]).

Названные примеры, как представляется, еще больше подтверждают сомнения Пушкина в наличии в российском обществе коллективных свойств, формирующих у его участников абсолютную свободу и влекущих за собой формирование общественного договора, выражаемого в создании республиканской формы управления в ее европейском понимании, а заявления некоторых лиц о наличии у них описываемых поэтом качеств и способности к управлению обществом должны подкрепляться духовным признанием (любовью) со стороны этого общества с допущением последующего забвения в будущем. Это возвеличивает Пушкина как мыслителя, дающего представление о перспективах развития общественных институтов, и позволяет определить взгляды русскоязычного населения на реальность как таковую и общественную реакцию на политическую повестку как ее следствие.

Список литературы

1. Абрамовских Е. В. Незавершенная проза А. С. Пушкина // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. – 1999. – № 1. – С. 54–68.
2. Аврелий Виктор. О знаменитых людях // Римские историки IV века. – М.: РОССПЭН, 1997. – С. 179–224.

3. Блюх И. С. Будущая война. Ее экономические причины и последствия. – СПб.: Общественная польза, 1993. – 293 с.
4. Галич А. Поэма о Сталине. Эл. ресурс. URL: <https://omiliya.org/article/poema-o-staline-aleksandr-galich> Г-а-л-и-ч-А-П-о-э-м-а-о-С-т-а-л-и-н-е (дата обращения: 01.02.2024).
5. Гофман М. Л. «Клеопатра» и «Египетские ночи». Неосуществленный замысел Пушкина // Со-временные записки. – 1922. – Кн. XIII. – С. 169–190.
6. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: ОГИЗ, 1948. – 436 с.
7. Иванюженко А. Б. Антропоморфизм в русском фольклоре и произведениях А. С. Пушкина как фактор, формирующий позицию россиян в пенсионных правоотношениях // Журнал юридических исследований. – 2020. – Т. 5. – № 3. – С. 52–64.
8. Котовой А. С. Политико-правовой статус Президента РФ в свете конституционной реформы 2020 года // Вопросы российской юстиции. – 2023. – Вып. № 26. – С. 43–55.
9. Крестова Л. В. Пушкин и декабристы // Временник Пушкинской комиссии. – М.; Л.: АН СССР, 1963. – С. 41–48.
10. Ленин В. И. Удержат ли большевики государственную власть? // Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. – М.: Изд-во полит. литературы, 1969. – Т. 34. – С. 315–333.
11. Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – С. 281–292.
12. Мейлах Б. С. Пушкин в ходе следствия и суда над декабристами // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – 1955. – Т. XIV. – Вып. 2 (март – апрель). – С. 124–135.
13. Нежинский Ю. В. Массонский Петербург. – СПб.: Нестор-История, 2023. – 336 с.
14. Папаян Р. А. Христианские корни современного права. – М.: Норма, 2002. – 416 с.
15. Пашаева Т. Н. Повесть А. С. Пушкина «Египетские ночи»: философия творчества // Вестник Дагестанского государственного университета. – 2012. – Вып. 3. – С. 100–104.
16. Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. – М.: Наука, 1994.
17. Пыпин А. Н. Общественное движение в России при Александре I: исторические очерки. – СПб.: Академический проект, 2001. – 560 с.
18. Сазыкин Г. За Родину! // Правда. – 1938. – (№ 241). – 1 сентября.
19. Семевский М. И. Царица Катерина Алексеевна, Анна и Виллим Монс. – М.: Лань, 2011. – 408 с.
20. Тер-Мартirosов Ф. Шамирам и Ара Гехецик // Вестник Ереванского Государственного университета. – 2015. – № 1 (16). – С. 17–30.
21. Транквилл Гай Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. – М.: Худож литература, 1990. – 255 с.
22. Франк С. Л. Этюды о Пушкине. – Мюнхен, 1957. – 127 с.
23. Франк С. Л. Пушкин как политический мыслитель // Народное образование. – 2019. – № 3. – С. 30–35.
24. Фюстель де Куланж. Древний город. Религия, законы, институты Греции и Рима. – М.: Центрполиграф, 2010. – 414 с.
25. Шилова Н. Л. Достоевский и проблема интерпретации «Египетских ночей» Пушкина // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. / Петрозаводский государственный университет; сост. В. Н. Захаров. – Петрозаводск, 2001. – Вып. 3. – С. 360–367.
26. Шильдер Н. К. Император Николай Первый, его жизнь и царствование. – СПб.: Издание А. С. Суворина, 1903. – 800 с.
27. Шукшин В. М. Экзамен // Шукшин В. М. Рассказы. – М.: Худож. литература, 1979. – 384 с.
28. Элиан Клавдий. Пестрые рассказы. – М.; Л.: АН СССР, 1963. – 186 с.
29. Выборы президента России-2024: первый рейтинг. Эл. ресурс. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/vybory-2024-reitingi-kandidatov> В-ы-б-о-р-ы-п-р-е-з-и-д-е-н-т-а-Р-о-с-с-и-и-2-0-2-4-п-е-р-в-ы-й-р-е-й-т-и-н-г (дата обращения: 10.02.2024).
30. Уложение великой масонской ложи Астреи на Востоке С. Петербурга. – СПб., 1815. – Ч. 1. – 340 с.

Пушкинский мотив метели в «лабиринте сцеплений» романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

В статье рассматриваются возможные влияния на роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» «Повестей Белкина» А. С. Пушкина. В частности, сравнительный анализ повести Пушкина «Метель» и сцены метели в Бологом позволяют говорить о мотиве жизни-игры, созданной по законам предшествующей литературы. Кроме того, в «метельных сюжетах» обоих текстов можно выделить доминирующие мотивы хаоса, разрушения, вмешательства судьбы в жизнь героя, проявление бесовского начала в мире.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, А. С. Пушкин, «Анна Каренина», «Повести Белкина», сверхтекст, интертекст, «отраженная жизнь», метельный сюжет.

Natalia E. Shchukina

Pushkin's Blizzard Motif in the «Labyrinth of Couplings» in the Novel by L. N. Tolstoy «Anna Karenina»

The article discusses possible influences on the novel by L. N. Tolstoy “Anna Karenina” “Tales of Belkin” A. S. Pushkin. In particular, a comparative analysis of Pushkin’s story “Blizzard” and the blizzard scene in Bologoe allows us to talk about the motive of a life-game created according to the laws of previous literature. In addition, in the “blizzard plots” of both texts, one can identify the dominant motifs of chaos, destruction, the intervention of fate in the hero’s life, and the manifestation of the demonic principle in the world.

Key words: Lev Tolstoy, Alexandr Pushkin, “Anna Karenina”, “Belkin’s Stories”, supertext, intertext, “reflected life”, blizzard plot.

Появившийся в последнее десятилетие термин «метельный текст» русской литературы требует дальнейшего осмысления и изучения. Так, Л. Н. Синякова определяет его как «систему архетипических, мифопоэтических, сюжетных, мотивных и образных компонентов поэтики литературного явления» [8, с. 88]. Исследователь отмечает, что, наряду с понятием «локальный текст», можно исследовать и «архетипические тексты» литературы. Доминирующими признаками «метельного текста» (или «метельного сюжета») русской литературы [4] можно выделить семантику хаоса, разрушения, вмешательства судьбы в жизнь героя, проявление бесовского начала в мире. Вероятно, наблюдения за русскими «литературными метелями» в их взаимодействии, традициях, интертекстуальности позволят говорить о некоем «сверхтексте», подобному петербургскому тексту русской литературы в интерпретации В. Н. Топорова.

Обратимся к двум, пожалуй, самым известным зимним сюжетам русской классики – к повести А. С. Пушкина «Метель» и сцене в Бологом в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Биографы Толстого утверждают, что одним из толчков, побудивших писателя взяться за «Анну Каренину», стало перечитывание им «Повестей Белкина». В неотправленном письме к Н. Н. Страхову Толстой связывает начало своего нового романа с именем Пушкина: «Сережа, старший сын, стал читать Юр[ия] Милосл[авского] – с восторгом. Я нашел, что рано, прочел с ним, потом

жена принесла снизу «Повести Белкина», думая найти что-нибудь для Сережи, но, разумеется, нашла, что рано. Я как-то после работы взял этот том Пушкина и, как всегда, (кажется седьмой раз) перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал. Но мало того, он как будто разрешил мои сомнения. Не только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда так не восхищался. «Выстрел», «Егип[етские] ночи», «Капит[анская] доч[ка]!» И там есть отрывок «Гости собирались на дачу». Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который я нынче кончил начерно». (Письмо Н. Н. Страхову. Неотправленное. 1873 г. Марта 25. Я. П.) [9, LXII, с. 16]. Через две недели в письме к П. Д. Голохвастову Толстой снова возвращается к «Повестям Белкина» и к их влиянию на него. «Давно ли Вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне одолжение – прочтите с начала все “Повести Белкина”. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал, и не могу вам передать того благотворного влияния, которое имело на меня это чтение» (П. Д. Голохвастову. 1873 г. Апреля 9...10? Я. П.) [9, LXII, с. 21].

Тема «Пушкин и Толстой» давно привлекала внимание ученых. Однако «Повести Белкина» остаются на периферии изучения. Традиционно говорят о влиянии на Толстого в период написания «Анны Карениной» пушкинского отрывка «Гости съезжались на дачу». Б. М. Эйхенбаум связывает «Анну Каренину» с «Евгением Онегиным», с линией семейного романа в русской литературе и замечает, что «даже сон Татьяны откликнулся в “Анне Карениной”, но в каком перерожденном, почти неузнаваемом виде! Он превратился в ужасный, почти мистический кошмар, предвещающий гибель Анны, здесь на место Пушкина встал Шопенгауэр» [11, с. 180].

Повторим еще раз, что в ряду названных выше произведений Пушкина, оказавших влияние на роман Толстого, «Метель», особым образом прочитанная, присутствует в «Анне Карениной». В «бесчисленных лабиринтах сцеплений» романа Толстого сквозным становится мотив «отраженной жизни», выморочности, ненатуральности. Приведем только один пример из романа: Кити, поссорившись с Варенькой, упрекает ее: «Я не могу иначе жить, как по сердцу, а вы живете по правилам» [9, XVIII, с. 249]. Тема «жизни по правилам» – будь то правила, заданные картинками о Блудном сыне, либо правила, продиктованные французскими романами, или шекспировской трагедией о ссоре отцов, и, следовательно, невозможности счастья детей, – высмеивается в «Повестях Белкина». Возможно, Толстой почувствовал, что болдинские повести смыкаются с современной эпохой. Чего стоит описанный в романе великосветский кружок, который «в подражание подражания чему-то назывался *les sept merveilles du monde*» [9, XVIII, с. 311].

В «Метели» тема жизни-игры задается уже первыми строками повести: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена» [7, IV, с. 56]. Именно игра в героиню французского романа определяла действия уездной барышни: ежедневную переписку молодых людей, «длинное письмо к одной чувствительной барышне», «тульскую печатку, на которой были изображены два пылающих сердца» [7, IV, с. 57], которой Марья Гавриловна запечатала письмо родителям, сам побег из дома в разбушевавшуюся стихию метели. По мысли М. О. Гершензона, движение сюжета «Метели» – путь Марьи Гавриловны от выду-

манной жизни, жизни-игры к счастью, к соединению с человеком, предназначенным ею самой судьбой. «Власть-имущий следил за милой, простодушной Марьей Гавриловной. Она, шая, готова была сбиться с пути, – он пошлет своего слугу спасти ее. Его слуга – жизнь, метель» [2, с. 135]. Она сначала все разрушает, затем все созидает, ибо Марья Гавриловна и Бурмин – суженые. После интереснейшей работы М. Гершензона в литературоведении сложилось мнение об открытом финале «Повестей Белкина» (и о «Метели», в частности), об открытой в будущее психологической коллизии. Трудно полностью согласиться с такой оптимистичной интерпретацией повести. Известно, что за месяц до написания «Метели» Пушкин создал «Бесов» – крайнее выражение трагического мироощущения, где мир представлен как бесовское кружение, из которого нет выхода. Будет логично предположить внутреннюю соотнесенность художественных миров «Бесов» и «Метели». Вызывает сомнение мысль об «открытом в будущее финале «Метели»». По замечанию В. М. Марковича, «литературные реминисценции... в заключительной части повести не обладают однозначностью» [3, с. 77]. Действительно, реминисценции в финале значительно усложняют структуру повествования «Метели» и дают возможности самых разнообразных ее интерпретаций. Например, цитата из 132 сонета Фр. Петрарки из цикла «На жизнь мадонны Лауры» (*S'amor non e, che dunque e quel ch'io sento?* (Что же я чувствую, если и это не любовь? (ит.) может нести противоположные смыслы в тексте повести. В русском подстрочнике можно обнаружить два противоположных смысла: «Именно это и есть любовь», либо: «Это – тоже не любовь»).

С одной стороны, в сонете Петрарки звучит тема любви-стихии, любви-судьбы – то, что осталось за пределами цитаты, но хорошо было известно современникам Пушкина. В. М. Маркович отмечает, например, что статья К. Н. Батюшкова в его «Опытах в стихах и прозе» о Франческо Петрарке предваряется эпиграфом, включающим в себя ту же самую цитату [3, с. 77]. Самые известные строки 132 сонета звучат так:

Призвал ли я иль принял поневоле
Чужую власть? Блуждает разум мой.
Я – углый челн в стихийном произволе... [6, с. 91]
(Перевод Вяч. Иванова)

В этот литературный контекст вписывается концепция «Метели», предложенная М. О. Гершензоном. Стихия страсти ведет людей к их судьбе, и человек не в силах ей противиться. Но, с другой стороны, цитата из Петрарки «заменяет изящным риторическим вопросом прямое определение чувства, которое испытывает Марья Гавриловна» [3, с. 77]. У героини (как и у «девицы К.И.Т.») не находится своих слов для выражения чувств, но имеются готовые книжные штампы. Едва намеченная здесь ирония усиливается в финале. Обратимся к тексту: «Но более всего <...> более его нежности, более приятного разговора <...> молчание молодого гусара более всего подстрекало ее любопытство и воображение (но не страсть. – *Н. Щ.*). Она приуготовила развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романического объяснения <...> Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, над ивой, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа ... (подчеркнуто нами. – *Н. Щ.*) «Я вас люблю. <...> Я вас люблю страстно. <...> Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке ежедневно видеть и слышать вас ежедневно...» (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St-Preux) [7, с. 63–64].

Второй роман Марьи Гавриловны представляется таким же надуманным, «литературным», «французским», как и первый. Герои в финале остаются прежними: Бурмин – женатый повеса, «заманивающий барышень без намерения жениться» [9, XVIII, с. 62]. (Так в «Анне Карениной» Толстой определит поведение Вронского по отношению к Кити), Марья Гавриловна – все та же романтическая барыня-барышня, начитавшаяся романов и живущая по закону романного жанра. Метель оказывается не «служгой Власть-имущего» который защитил героиню от ошибки и направил ее судьбу, а стихией, играющей судьбой человека, способной сбить его с дороги, спровоцировать его гибель (Владимир), закружить и вернуть к исходной точке, вновь бросив в мир романного бытия. Пушкинская метель представляется иррациональной, демонической стихией: неслучайно Владимир добрался до Жадрина, когда «пели петухи и было уже светло» [7, с. 60], когда заканчивается время бесов, и они отступают перед солнечным светом. Думается, что прав В. Э. Вацура, утверждающий: «Вряд ли найдется счастливый конец, который в такой мере был бы окрашен тревожными интонациями... В противоположность всем канонам повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины; концовка сводит в один фокус все драматические сюжетные линии, развернутые в повести» [1, с. 39].

Попытаемся показать, что подобная трактовка повести могла быть наиболее близка автору «Анны Карениной». В романе Толстого явный символизм сцены в Бологом позволяет говорить о многослойности смысловой структуры текста, о возможности его многозначных толкований, о погруженности конкретного отрывка не только в стихию «первоначал бытия», но и в стихию предшествующей литературы. Пушкинская реминисценция усиливает звучание темы «ненастоящей», отраженной жизни, придает ей новые оттенки. Возникает диалог двух текстов. Метель в Бологом оказывается началом того, что явилось завершением рассказа девицы К.И.Т. Влюбленные соединяются, сама стихия сводит их вместе. Анна выходит в метель с желанием жить жизнью героини английского романа, который она только что читала. Так же уезжала венчаться Марья Гавриловна, явно осознавая себя героиней романа, написав «чувствительные письма», запечатав их печаткой. Желание Анны осуществляется невероятно быстро («как в романе»): из бури появляется Вронский и произносит «то самое, чего желала ее душа» [9, XVIII, с. 109], и, добавим, то, что может и должен произнести идеальный герой романа. Сравним два объяснения в любви: «Воспоминания об вас, ваш милый образ отныне будут мучением и отрадою жизни моей» [7, с. 64] (Бурмин); «Ни одного слова вашего, ни одного движения я не забуду никогда и не могу...» [9, XVIII, с. 110] (Вронский).

Эти фрагменты, вероятно, можно было бы поменять местами или соединить их – такова степень их стилистической однородности. Однако возникает противоречие. Пушкин иронизирует над своими персонажами, заставляет их подражать героям Руссо. Оба – и Бурмин, и Марья Гавриловна принимают правила игры. Каждый воспринимает героем романа не только себя, но и своего партнера. («Бурмин нашел Марью Гавриловну... настоящей героиней романа», «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St-Preux»).

Алексей Вронский говорит как будто всерьез, и пафос его объяснения предполагает отсутствие авторской иронии. Возможно ли в таком случае говорить о стилистическом и концептуальном сходстве приведенных выше фрагментов? Не

является ли это сходство случайным, а попытка сравнения – произвольной? Попытаемся ответить на эти вопросы, вспомнив еще одно объяснение в любви, которое происходит в романе почти одновременно с объяснением Вронского. (В пределах фабульного времени между ними проходит не более недели). Левин делает предложение Кити: «Я хотел сказать... я за тем приехал... что... быть моей женой! – проговорил он, не зная сам, что говорил» [9, XVIII, с. 52]. Ему не хватает слов, он нелеп и беспомощен, как перепуганный ребенок. И второе объяснение Левина и Кити – чудо понимания двух людей без слов (ч. IV, гл. 13) – оказывается единственно возможным. Трудно представить Левина, объясняющегося слогом Вронского в Бологом.

Вернемся к сцене в Бологом. Отдав дань романтизму («прекрасный ужас метели», «ветер», «страсть») автор окончательно прощается с ним. Неслучайно эта глава заканчивается «ушами Каренина». Далее в романе возникает один из самых «толстовских» вопросов «не столько о том, что произошло до женитьбы, сколько о том, что произошло после женитьбы», после того, что «он заносит свою руку round her waist, женится и получает имение и баронетство» [10, с. 567]. Вернее, можно спросить, что произошло бы с Марьей Гавриловной и Бурминым после объяснения, если бы жизнь стала им мстить за книжное к ней отношение. В этот момент «английский роман», который Анна читала в поезде и героиней которого ей хотелось бы быть, смыкается с романом персонажей «Метели».

Следует отметить, что сюжет «Метели» промелькнет в романе по крайней мере еще дважды: Левин едва не опоздает на собственную свадьбу, Вронский едет на войну умирать – подобно Владимиру. Впрочем, здесь можно говорить об обычных сюжетных совпадениях. (Справедливости ради, стоит отметить, что история с рубашкой, из-за которой Левин опаздывает на венчание, случилась с самим Л. Н. Толстым).

Все изложенное выше позволяет высказать некоторые соображения относительно жанра романа Толстого. В серьезном и убедительном исследовании Г. М. Палишевой, посвященном жанрово-композиционным особенностям «Анны Карениной», утверждается: «Толстой сознательно обращается к романским клише, особенно активно насыщая ими линии Анны и Вронского. Автор осваивает типичную фабульную схему адюльтерного романа, чтобы отвергнуть, по-своему переосмыслив. Романная модель в традиционном западном духе взрывается, не выдержав суровой проверки высшей правдой» [5, с. 9]. Думается, что «типичная схема английского адюльтерного романа» является не внешней фабулой, которую старательно выстраивает автор с тем, чтобы опровергнуть ее, а внутренним содержанием жизни героев. Привычка большинства персонажей иметь дело не с жизнью, а с отражениями жизни, ведет их к игре с самими собой, к ожиданию настоящей жизни, к ее романским моделям. Неслучайно «английское счастье» будет обретено Анной в Воздвиженском, где вся жизнь будет устроена по образцу того романа, который был прочитан Анной в поезде. Но для русского бытия этого английского счастья окажется недостаточно. «Анну Каренину» можно назвать в известном смысле «антироманом», поскольку на протяжении всей книги автор испытывает на прочность любое «романное» (клишированное) отношение к жизни и отвергает его.

Список литературы

1. Вацура В. Э. Записки комментатора. – СПб.: Академический проект, 1994. – 350 с.
2. Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. – М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. – 232 с.

3. Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. – Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1989. – Т. 13. – С. 63–87.
4. Нагина К. А. «Метель-страсть» и «метель-судьба» в русской литературе XIX столетия // Вестник Удмуртского университета (история и филология). – 2010. – Вып. 4. – С. 12–20.
5. Палишева Г. М. Жанрово-композиционное своеобразие романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1979. – 21 с.
6. Петрарка Ф. Лирика. Перевод с итальянского и латинского. – М.: Худож. литература, 1980. – 386 с.
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 9 т. – М.: Правда, 1954. В тексте статьи ссылки даются на это издание с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими – страницы.
8. Синякова Л. Н. «Метельный текст» в прозе А. П. Чехова: поэтика и функции // Сибирский филологический журнал. – 2019. – № 4. – С. 88–98.
9. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. (юбилейное издание). – М.; Л., 1928–1958. В тексте статьи ссылки даются на это издание с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими – страницы.
10. Толстой С. Л. Об отражении жизни в «Анне Карениной» // Литературное наследство. – Т. 37–38: Л. Н. Толстой. – 1939. – С. 566–590.
11. Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. – Л.: Худож. литература, Ленинградское отд-ние, 1974. – 358 с.

УДК 821.161.1

А. Н. Ермилова

Изображение финансовой аферы и образа афериста в творчестве А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского

В статье рассматривается образ Джона Ло, реального исторического деятеля, создателя первой финансовой пирамиды, падение которой привело к инфляции во Франции XVIII века. Историко-литературный комментарий позволяет проследить влияние этой фигуры непосредственно на творчество А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского. Упоминание Джона Ло на страницах романов позволяет проанализировать не только авторскую оценку происходивших событий, но и влияние его образа на формирование идейно-тематического комплекса отдельных произведений.

Ключевые слова: Джон Ло, Пушкин, роман «Арап Петра Великого», Достоевский, роман «Под-росток».

Anastasia N. Ermilova

The Image of John Law in the Works of A. S. Pushkin and F. M. Dostoevsky

The article examines the image of John Law, a real historical figure, the creator of the first financial pyramid, the fall of which led to inflation in France of the XVIII century. The historical and literary commentary allows us to trace the influence of this figure directly on the work of A. S. Pushkin and F. M. Dostoevsky. The mention of John Law on the pages of novels allows us to analyze not only the author's assessment of the events that took place, but also the influence of his image on the formation of the ideological and thematic complex of individual works.

Key words: John Lo, Pushkin, the novel «Arap of Peter the Great», Dostoevsky, the novel «The Teenager».

К рассмотрению восприятия Ф. М. Достоевским творчества А. С. Пушкина обращались многие исследователи. А. Л. Бем, Л. П. Гроссман, Б. М. Энгельгардт, В. Л. Комарович, Ю. Ф. Карякин, В. Я. Кирпотин, Б. В. Томашевский, Д. Д. Благой,

Н. Д. Тамарченко, С. Г. Бочаров, Ф. Б. Тарасов, В. А. Викторovich выявили существенные связи творчества Достоевского с пушкинским наследием, рассмотрев целый ряд реминисценций Пушкина в художественных произведениях Достоевского и аллюзий на «узнаваемые» пушкинские образы.

В начале XX века А. Л. Бем заметил, каким «гениальным читателем» является Ф. М. Достоевский: «Претворяя в своем творчестве пушкинские образы, он немедленно перетолковывает их, заставляя жить их иной жизнью, бурной и трагической, такой, какой только и могут жить герои Достоевского» [2, с. 13]. По мнению исследователя, Достоевский, сам того не осознавая, постоянно находился в процессе «припоминаний», связывавших его с литературной традицией предшественников. Н. Д. Тамарченко посвятил свою работу сравнительному анализу «Пиковой дамы» А. С. Пушкина и «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, отметив схожесть в построении сюжетов, проявляющуюся в «смене событий, вероятность которых заключена, главным образом, в их взаимоотрицающей последовательности» [14, с. 22]. Указав на стремление Достоевского к наделению своих персонажей литературной родословной, исследователь проследил путь от Германна к Раскольникову, указав на особую связь между этими героями.

К истории сюжета, являющегося стержневым для всей русской литературы, обратился С. Г. Бочаров. Первую часть монографии исследователь посвятил поиску и анализу схожих образов и мотивов в творчестве А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского: «Достоевский сквозь избранные произведения Пушкина и Гоголя и собственный первый роман <...> сознательно и активно построил метасюжет большой русской литературы и создал ее порождающий миф» [3, с. 9]. Обратившись к французскому эпиграфу «Евгения Онегина», исследователь предположил, что в нем можно увидеть предсказание о главном герое романа «Бесы» – Николае Ставрогине. С. Г. Бочаров, сопоставив Онегина и Ставрогина, рассмотрел такие сцены, как сон Татьяны и свидание с Хромоножкой, доказав, что образ Ставрогина имеет богатую предысторию в русской литературе.

Ф. Б. Тарасов указал на особое значение евангельского слова в произведениях двух писателей. Исследователь поставил перед собой задачу «оценить роль евангельского слова в преемстве творчества Пушкина и Достоевского, в формировании этим преемством литературной традиции и ее значимости в контексте истории русской литературы, культуры и мирозерцания» [15, с. 5]. По мысли Ф. Б. Тарасова, Ф. М. Достоевский видел в А. С. Пушкине основополагающую национальную черту, выраженную в стремлении к всепримирению и всепрощению.

К проблеме противопоставления двух писателей обращался В. А. Викторovich, предлагая выйти за рамки традиционного подхода, найти не только «Пушкина в Достоевском», но и «Достоевского в Пушкине» (вслед за Д. С. Дарским и Д. Д. Благим). Как отметил исследователь, «Достоевский открывает у Пушкина не то, чего ему не хватает, а то, что в самом Достоевском вызревало в каком-то новом измерении» [4, с. 57].

Обратимся к романам А. С. Пушкина «Арап Петра Великого» и «Подросток» Ф. М. Достоевского, в которых встречается множество исторических фактов и личностей, одной из которых является и Джон Ло, создатель первой в мире финансовой пирамиды и «отец инфляции».

Об истории создания романа «Арап Петра Великого» пишет Г. А. Лапкина. Исследовательница замечает, что произведение стало знаковым для развития жанра русского исторического романа. Она подчеркивает, что во время работы над произведением перед автором стояла задача изобразить грандиозное строительство Петербурга и преобразование жизни России глазами современника, а также показать реформы Петра «как средство разрешения многих общественных противоречий» [9, с. 301]. Рассуждая о событиях, повлиявших на замысел романа, а также об исторической эпохе, исследовательница поднимает важный вопрос о причинах, не позволивших А. С. Пушкину закончить роман. К рассмотрению образа Петра I в творчестве А. С. Пушкина обращается, в том числе, Д. Н. Крыстева. По мнению исследовательницы, для писателя было крайне важно объективно показать петровскую эпоху, ее внутреннюю противоречивость и неоднозначный характер самого деятеля: «Пушкин приступал к подробному художественному изложению, к такому моделированию эпохи и образа Петра, которое в рамках становящейся реалистической прозы должно было обладать двумя характеристиками – аналитичностью и объективностью» [8, с. 89]. При этом, как отмечает Д. Н. Крыстева, в работе над прозаическим замыслом о петровском времени писатель тесно объединил личную жизнь персонажей с изображением общего изменения и строительства державы.

А. С. Пушкин в «Арапе Петра Великого» создает довольно точный образ Франции эпохи регентства: «На ту пору явился Law; алчность к деньгам соединилась с жадной наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей» [12, XVIII, с. 3]. Писатель начинает роман именно с описания Франции и состояния, в котором пребывает французское общество, именно в тот период, когда там жил Ганнибал. Уже на первой странице упоминание Джона Ло не случайно. Как отмечает Е. А. Федунова, «Пушкин рисует парижское общество, точнее – по преимуществу нравы королевского двора времен регентства (конец 1710-х – начало 1720-х годов» [16, с. 43]. По мнению исследовательницы, представление светского общества становится одной из частей французского топоса в творчестве писателя. Об изображении пространства в романе пишет и Д. П. Якубович: «Пушкин беглыми чертами набрасывает, говоря его же словами, “картину общества” и “состояние”, его цель – дать “понятие о нравах сего времени”» [18, с. 269]. Стремлению отразить в своем романе не только исторический период, но и состояние общества в целом полностью соответствует появление образа Джона Ло. Реализация именно его идей приводит к помешательству людей на акциях, а следовательно, на идее денежного обогащения, что порождает нравственное разложение среди всех слоев населения. Обесценивание бумажных денег, в свою очередь, сказалось на том, что «государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей» [12, XVIII, с. 3]. В то время действительно возникало множество сатирических произведений, высмеивающих не только Джона Ло, но и самого герцога Орлеанского. Так, уже в начале романа возникает мотив легкомыслия, рассеянного образа жизни, безумного веселья и наслаждения во французском обществе. Как отмечает Е. А. Федунова, «увлечение французов сатирическими водевилями оказывается своеобразным показателем культуры общества» [16, с. 46]. Читатель застаёт Францию именно в тот период, когда скучающее общество с легкостью принимает участие в аванюре, организатором которой становится не только Джон Ло, но и

правительство страны, покровительствующее ему, во главе с герцогом Филиппом Орлеанским. По мнению Д. Н. Крыстевой, в романе возникает явное противопоставление «рождающегося из “топи и блат” Петербурга затхлому духу скучающего Парижа» [8, с. 91]. Можно предположить, что образ Джона Ло примечателен для А. С. Пушкина и тем, что писатель во время работы над произведением уже прекрасно знал – именно эти события окажут непосредственное влияние на разногласия во французском обществе, недоверие к власти со стороны народа, которые приведут к революции 1789–1794 гг. Важно отметить, что упоминание знаковых фигур для страны (в т.ч. и Джона Ло), описание последних лет царствования Людовика XIV и правления герцога Орлеанского создают впечатление документального стиля, способствующего реализации авторского замысла.

Примечательно, что фигурой Джона Ло интересовался реальный Петр I, который встречался с ним в 1717 г. в Париже. Он хотел пригласить финансиста в Российскую империю для того, чтобы ввести бумажные деньги в оборот. Планы эти не состоялись: Ло отказал – в этот момент он был на пике своей популярности. В романе Ф. М. Достоевского «Подросток» также упоминается Джон Ло. Поиском и анализом исторических источников, которые нашли прямое отражение в романе «Подросток», уже занимались исследователи творчества Ф. М. Достоевского. Так, А. С. Долинин отразил в своей работе влияние реальных судебных процессов, исторических личностей и событий того времени непосредственно на сюжетные коллизии романа. Исследователь проанализировал истоки создания произведения, указав на газетные статьи, факты, происшествия, которые точно были знакомы Ф. М. Достоевскому до и во время работы над «Подростком» [5].

В. Н. Захаров отметил процесс «романизации» Ф. М. Достоевским реальных впечатлений и фактов сначала в «Дневнике писателя», а затем в романах «великого пятикнижия» [7, с. 402]. По нашему мнению, таким же результатом «романизации» стало и упоминание в «Подростке» краха финансовой системы во Франции незадолго до революционных событий. Образ Джона Ло появляется в первой части романа: «Незадолго до Французской революции явился в Париже некто Лоу и затеял один, в принципе гениальный, проект (который потом на деле ужасно лопнул)» [6, XIII, с. 71]. В своих размышлениях Подросток не вдаётся в подробности событий, которые предшествовали появлению Ло в Париже. Для героя важен сам факт осуществления денежной «аферы» и непосредственная реакция на это населения: «Все сбилось в одну яростную, полусумасшедшую массу укушенных бешеной собакой» [6, XIII, с. 71]. Мы видим обезумевшую толпу, которая на последние деньги скупает акции, стремясь к быстрому и легкому заработку. Массовая истерия быстро охватывает город, и вот уже люди, забывая о нормах приличия и морали, стремятся к дому Ло: «Чины, предрассудки породы и гордости, даже честь и доброе имя – все стопталось в одной грязи; всем жертвовали (даже женщины), чтобы добыть несколько акций» [6, XIII, с. 71]. Ф. М. Достоевский изображает в романе беспокойное время, когда население наиболее уязвимо и подвержено манипуляциям, поэтому с легкостью вступает в денежную пирамиду, созданную Джоном Ло. В этом фрагменте для нас особенно важен горбун, предоставляющий свой горб для подписей и берущий за это реальные деньги. Именно с этим горбуном себя и отождествляет Аркадий в своей идее стать Ротшильдом: «Некоторое время спустя (очень малое)

все обанкрутилось, все лопнуло, вся идея полетела к черту, и акции потеряли всякую цену. Кто ж выиграл? Один горбун, именно потому, что брал не акции, а наличные луидоры. Ну-с, вот я и есть тот самый горбун» [6, XIII, с. 71] (причем образ горбуна не выдуман писателем – о нем действительно упоминают очевидцы тех событий).

Герой явно противопоставляет себя толпе, лишенной критического мышления: «Я мелочен лишь в мелочах, но в великом – нет» [6, XIII, с. 71]. Стремление Подростка «выделиться из массы, стать непохожим на других» отмечает И. Н. Невшупа [11, с. 52]. «Гениальность проекта» Ло затмевается находчивостью и хитростью горбуна, не поддающегося всеобщему помешательству. Аркадий уверен в том, что, оказавшись в толпе, сможет сохранить самообладание и трезвый ум, ведь деньги не являются для него главным в жизни. Это замечает Е. В. Шлапакова: «Аркадий, стремясь к накопительству, в то же самое время не является окончательным пленником “идеи” о деньгах» [17, с. 209]. На то, что для Подростка ценность представляет именно идея, а не капитал как таковой, указывает и исследовательница композиции романа Н. К. Савченко [13]. «Не буду я лезть в аристократию, а она полезет ко мне, не я буду гоняться за женщинами, а они набегут, как вода, предлагая мне все, что может предложить женщина. Пошлые прибегут за деньгами, а умных привлечет любопытство к страшному, гордому, закрытому и равнодушному существу» [6, XIII, с. 223], – эти слова Подросток позже скажет о себе, но, по нашему мнению, они словно списаны с фигуры Джона Ло. Именно таким предстает общество, «помешавшееся» на акциях. Эта мысль Аркадия как нельзя более точно изображает реальную историческую картину. Герцоги, маркизы, графы часами могли ждать аудиенции у дома Ло. Чтобы не находиться в толпе с простым народом, они снимали комнаты в соседних домах. Мы понимаем, что лишь определение героем себя как гордой и равнодушной ко всему личности позволяет предположить, что Аркадий, получив богатство, а затем раздав его бедным и отдалившись от общества, выберет иной путь, далекий от Джона Ло и самого Ротшильда.

Проследить весь путь реального Джона Ло можно в монографии А. В. Аникина, собравшего истории всех финансовых потрясений до наших дней [1]. В молодости Джон Ло оф Лоринстон был умелым карточным игроком, спекулировал антиквариатом и, будучи приговоренным к смертной казни за убийство человека на дуэли, бежал из Англии, спрыгнув с башни высотой десять метров. Во Францию Ло прибыл в беспокойное время. Из-за большого государственного долга, оставшегося после смерти короля Людовика XIV, регенту молодого наследника герцогу Филиппу Орлеанскому пришлось заняться перчеканкой монет. Стране нужны были деньги и как можно быстрее. Джон Ло предложил решение всех проблем с помощью замены монет на бумажные деньги и вскоре возглавил банк Франции. Как отмечает Е. В. Лаптева, «Ло сравнивал денежную систему с кровеносной системой человека. Бумажные деньги он считал подобием крови, регулирующей обмен веществ общественного организма, а кроветворным органом считал банк» [10, с. 47]. И это сработало: долг Франции был погашен, доходы выросли, а налоги снизились. Банк Ло быстро стал популярным среди населения, открыл новые филиалы во всех крупных городах.

Уверенный в успехе предприятия, Ло приступил к реализации своего второго знаменитого проекта. В 1717 г. он открыл акционерную компанию, которая получила право монополии на торговлю с французскими колониями на берегах реки Миссисипи и стала официальным кредитором государства. Ло активно рекламировал свою компанию. Внушало доверие и имя герцога Орлеанского, который вошел в состав Правления, и название «Королевский». Регент требовал увеличения объема бумажных денег, приносивших большие доходы. Огромный спрос на акции привел к тому, что вскоре их стали продавать только у дома Ло, что можно считать примером первой фондовой биржи. В свою очередь, увеличение объема бумажных денег в стране привело к тому, что курс ассигнаций постепенно начал падать, поэтому некоторые люди поспешили обменять их на монеты, которых было не так много в государственной казне. Это повлияло на стремительное падение акций компании Ло. Население, начиная осознавать шаткость выстроенной системы, поспешило в банк, стремясь избавиться и от бумажных денег, и от акций. Этого Джон Ло уже не мог остановить. Итог – банкротство банка Франции, аннулирование выпущенных банкнот и потерявшее свои сбережения из-за обесценивания акций население. А. В. Аникин пишет об этом так: «Иллюзия процветания распространялась по стране и настолько слепила глаза всей нации, что никто не хотел видеть темных туч на горизонте, которые предвещали приближающуюся бурю» [1, с. 20]. Система, выстроенная Джоном Ло, стала причиной первой в истории «спекулятивной горячки» и последующего биржевого краха, а ее создателя называли «отцом инфляции». Важно отметить, что Ло был «идейным» мошенником, его больше интересовало не личное обогащение, а реализация своих планов. Он искренне верил в успех компании и отказывался замечать ее недостатки: «Суть не в том, что я спасся. Главное, что я спас Францию!» [10, с. 49], – говорил он. Народ требовал расправы над Ло. Регент, наживший большой капитал благодаря финансовой пирамиде, не мог позволить совершиться суду, поэтому помог Ло тайно бежать в Италию. Находясь в Венеции, Ло все еще надеялся на реализацию своих новых идей во Франции. В 1723 г. его покровитель, регент Филипп Орлеанский, умер, что сделало возвращение Ло невозможным. Какое-то время он жил в Англии, где ему дали амнистию по делу об убийстве, затем в Германии. Умер Джон Ло в 1729 г. от воспаления легких в Венеции.

Таким образом, следует предположить, что А. С. Пушкин и Ф. М. Достоевский неспроста упоминают в романах одну и ту же историческую эпоху, события и реальную личность, с абсолютной точностью изображая хаос, царивший в это время в Париже, настроение людей и одержимость деньгами. В романе «Подросток» образ Джона Ло в какой-то степени отражает внутренние противоречия главного героя. Идея стать Ротшильдом, закрыться ото всего мира противопоставляется толпа, одержимая желанием разбогатеть, скупая сомнительные акции Ло. Итог этой истории вызывает сомнения в состоятельности самой идеи Подростка. Образ Джона Ло становится предостережением для Аркадия от того, что может произойти с человеком, который ставит деньги выше моральных ценностей и нравственных ориентиров.

В «Арапе Петра Великого», конечно, нет такого явного противопоставления героя и толпы, массы, отражающей его внутренние переживания и сомнения, но здесь возникает антитеза между образами русского и французского топосов. Под-

ходящее к концу пребывания во Франции Ганнибала знаменуется переходом в русское пространство. Одним из способов для обозначения французского топоса становится его персонификация, представленная реальными личностями, оказавшими влияние на историю и культуру страны, одной из которых является и шотландский финансист.

По нашему мнению, образ Джона Ло способствует наиболее точному изображению представителей французского общества, думающих только о личной выгоде и легкомысленно вступающих в сомнительную финансовую пирамиду. Важно также отметить, что А. С. Пушкин и Ф. М. Достоевский смогли уловить и прекрасно передать черту, присущую всей нации: несмотря на обесценивание бумажных денег и акций французы продолжали вести праздный образ жизни, не замечая того, что происходит с их страной. Писатели реалистично изобразили не только самого афериста, но и состояние жителей Франции во время и после краха системы Джона Ло, вплетая в повествование точные детали и давая собственные характеристики происходившим событиям.

Список литературы

1. Аникин А. В. История финансовых потрясений: от Джона Ло до Сергея Кириенко. – М.: Олимп-Бизнес, 2000. – 378 с.
2. Бем А. Л. Достоевский – гениальный читатель // О Достоевском. Сборник статей. – Париж: Amga editions, 1986. – С. 5–22.
3. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.
4. Викторович В. А. Достоевский. Писатель, заглянувший в бездну. – М.: Rosebud publishing, 2019. – 451 с.
5. Долинин А. С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». – М.; Л.: Сов. писатель, 1963. – 344 с.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.
7. Захаров В. Н. Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. – М.: Индрик, 2013. – 456 с.
8. Крыстева Д. Н. Тема Петра I в творчестве А. С. Пушкина: становление объективно-реалистической концепции личности и эпохи Петра I: дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1984. – 228 с.
9. Лапкина Г. А. К истории создания «Арапа Петра Великого» // Пушкин: исследования и материалы. – Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. II. – С. 293–309.
10. Лаптева Е. В. Джон Ло – организатор первой финансовой пирамиды в Европе // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. – 2012. – № 3 (7). – С. 45–50.
11. Невшупа И. Н. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: типы и архетипы: дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2007. – 179 с.
12. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. – Л.: Наука, 1937–1959.
13. Савченко Н. К. Сюжетосложение романов Ф. М. Достоевского: Пособие по спецкурсу для студентов-заочников филол. фак-тов. – М.: МГУ, 1982. – 125 с.
14. Тамарченко Н. Д. «Пиковая дама» А. С. Пушкина и «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского: о преемственности нравственно-философской проблематики и жанровой традиции: дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1972. – 214 с.
15. Тарасов Ф. Б. Пушкин и Достоевский: евангельское слово в литературной традиции: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2011. – 368 с.
16. Федунова Е. А. Франция в творчестве А. С. Пушкина: топики, характерология, универсалии: дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2013. – 221 с.
17. Шлапакова Е. В. Мотив денег в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Вестник РУДН: Литературоведение. Журналистика. – 2018. – Т. 23. – № 2. – С. 208–214.
18. Якубович Д. П. «Арап Петра Великого» (фрагмент из неопубликованной работы «Пушкин и Вальтер Скотт») // Пушкин: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1979. – Т. IX. – С. 261–293.

Пушкинский текст в лирике Н. С. Гумилева

В статье рассмотрены пушкинские мотивы и образы в поэтической системе Н. С. Гумилева. Для решения поставленной задачи в работе использовался структурно-семиотический метод с целью установления значений библейской лексики и выявления пушкинского текста, вошедшего в структуру художественного пространства поэзии Н. С. Гумилева. При анализе поэтических произведений применялся поиск текстовых параллелей.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Н. С. Гумилев, лирика, поэт, свет, путь.

*Olga A. Porol, Polina V. Porol***Pushkin's Text in the Lyrics of N. S. Gumilev**

The article considers Pushkin's motifs and images in the poetic system of N. S. Gumilev. To solve the problem, the work used the structural-semiotic method to establish the meanings of biblical vocabulary and identify Pushkin's text, which was included in the structure of the artistic space of poetry by N. S. Gumilev. When analyzing poetic works, a search for text parallels was used.

Key words: A. S. Pushkin, N. S. Gumilev, lyrics, poet, light, way.

Одним из истоков возникновения смыслоорганизующей поэтики акмеистов, как известно, стало обращение поэтов к Логосу, к философской лирике позднего Пушкина. В работе «Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм» А. Ханзен-Лёве, комментируя название поэтического периода, к которому принадлежали акмеисты, утверждает: «... потому и эпоха трактовалась как “серебряный век” (т.е. как “век”, следующий за золотым и из него “исходящий”). Лунный мир тоже имеет серебряную окраску, в нём нет той многоцветной палитры, которая отличает солнечный мир с его символикой красок и цвета. Лунный мир бесцветен, точнее, чёрно-бел, это серое на “сером”, “тусклом”, “бледном”, или же он просто бел, что служит выражением абсолютного небытия... Луна отражает лучи солярного мира» [6, с. 199–200].

Действительно, если рассматривать позднюю лирику Н. Гумилева, в ней можно найти много пушкинских мотивов-отражений. Вслед за Пушкиным в поэзии Гумилева прослеживается отношение к поэтическому слову, как данному свыше, и ощущение ответственности перед доверенным небом даром. Известно, что выражение «окрыленный серафим», как и определение «крылатый» – одно из самых частотных слов в поэзии Н. Гумилева (по мнению Н. А. Струве). Оно указывает на небесное отечество поэта. Пожалуй, это одна из «проекций» известного пушкинского образа «шестикрылого серафима», «водвинувшего» «во грудь поэта» «угль, пылающий огнем». Поэт-пророк способен преодолевать земные границы, стать *домом* (заметим известный библейский образ), средоточием прошлого, настоящего и будущего:

А те, кому доверены судьбы
Вселенского движения и в ком
Всех ритмов *бывших* и *небывших* дом,
Слагают окрылённые стихи,
Расковывая косный сон стихий («Вечер», 1912) [1, III, с. 46].

Пространство Н. Гумилева – на Вселенную. Пространство его поэтического мира совершенно, гармонично:

Моё прекрасное убежище –
Мир звуков, линий и цветов,
Куда не входит ветер режущий
Из недостроенных миров («Мое прекрасное убежище», 1913) [1, III, с. 5].

Проведем текстуальные параллели. Стихотворение А. С. Пушкина «Пророк» (1826) отобразило одно из важнейших событий в духовном бытии поэта: «...преображение его души, перерождение земного человека в человека небесного. “Пустыня мрачная” – так охарактеризовал А. С. Пушкин состояние, в котором находился долгие годы, разыскивая тот единственный истинный путь, предназначенный для поэта» [5, с. 22]. Отныне поэт, получая высшее знание, становится пророком, ему открывается многое: от горнего мира до морских глубин мира земного. Поэт-пророк способен слышать неземные звуки, «расковывая косный сон стихий»:

У Пушкина
И внял я неба содроганье...
.....
И дольней лозы прозябанье.
(«Пророк», 1826) [3, II, с. 338].

У Гумилёва
Растущего дня надвигается шорох
(«Видение», 1912) [1, II, с. 122].

Если перевести два стихотворения на рационально-логический язык, то у Пушкина: «*Я услышал, как прорастает лоза*»; у Гумилева: «*Я слышу, как растёт день*».

Мотивы разочарования, осознания быстротечности времени, ощущения финала жизненного пути, беспощадный анализ прожитого и пессимистический итог – черты поздней лирики, свойственные обоим поэтам. Осознание того, что земная реальность не отражает полноты бытия, что существует духовная реальность, которую поэты стремились постичь целостно, составляет основу их поздней поэтической концепции, которой свойственно обобщение важных наблюдений и выводов о закономерностях реальной жизни, принятие их спокойно, с мудростью.

У Пушкина
*Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли её всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.*
(«Евгений Онегин») [3, V, с. 170]

У Гумилева
*Я молод был, был жаден и уверен,
Но дух земли молчал, высокомерен,
И умерли слепящие мечты,
Как умирают птицы и цветы.
Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась ... и ты.*
(«Пятистопные ямбы») [1, III, с. 84]

Тема побега от ненужной суеты мира, четкое представление о важности иной, духовной, реальности присутствует в стихотворениях Пушкина «Странник» (1835) и Гумилева «Пятистопные ямбы» (1916).

У Пушкина
*«Куда ж бежать? Какой мне выбрать путь?»
.....
«Я вижу некий свет», – сказал я наконец.
«Иди ж, – он продолжал, – держись сего ты света,
Пусть будет он тебе единственная мета,
Пока ты *тесных врат спасенья* не достиг, ступай!» –
И я бежать пустился в тот же миг.
(«Странник») [3, III, с. 342]*

У Гумилева
*Есть на море пустынном монастырь
Из камня белого, золотоглавый,
Он озарён немеркнушею славой.
Туда б уйти, покинув мир лукавый,
Смотреть на ширь воды и неба ширь...
В тот *золотой и белый* монастырь.
(«Пятистопные ямбы») [1, III, с. 84]*

Произведения Пушкина и Гумилева роднит отдельная лексика и выражения, восходящие к библейскому тексту: *свет, тесные врата спасенья, мир лукавый*. Несомненно, между стихотворениями существуют текстовые параллели: *бежать – покинуть, тесные врата спасения – пустынный монастырь*. Можно утверждать, что созвучна и цветовая палитра стихотворений (пушкинский *свет* и цветовые прилагательные *золотой* и *белый* у Гумилева). Известно, что слова *свят* и *свет* филологически тождественны (по выражению Ф. Буслаева, Г. Дьяченко и др.). Иными словами, желание лирического героя Гумилева уйти в «пустынный монастырь» тождественно стремлению лирического героя Пушкина к *свету* (святости). Выражение *тесные врата спасенья*, несомненно, восходит к библейскому тексту: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7:13). «Фраза “Входите тесными вратами” означает в славяно-русской традиции путь скорбей и лишений, способных очистить человеческую душу» [4, с. 68].

Заметим также, что эпитеты *золотой* и *белый* в поэтическом мире Гумилева часто символизируют рай: «Мне из рая, прохладного рая, / Видны *белые* отсветы дня» («Отравленный», 1911) [2, с. 194]; «Я молчал, мечтая об одном, / Чтобы скрипка ласковая спела / И тебе о *рае золотом*» («Нет тебя тревожней и капризней...», 1911) [2, с. 394]; «Но *солнечным облаком рая* / Ты в тёмное сердце вошла» («Дремала душа, как слепая...», 1917) [2, с. 313]; «И, не тоскуя, не мечтая, / Пойдём в высокий *Божий рай*, / С улыбкой ясной узнавая / Повсюду наш знакомый край» («Приглашение в путешествие», 1918) [2, с. 428] и т.п.

Тема поиска пути в позднем творчестве, возможно, разочарования в жизни приобретает трагичное звучание. Вопрос: «Куда плыть?» (т.е. «Как дальше жить?») был задан поэтами за несколько лет до их смерти.

У Пушкина

Куда ж нам плыть?

(«Осень...», 1833) [3, III, с. 265].

Куда ж бежать? Какой мне выбрать путь?

(«Странник», 1835) [3, III, с. 342]

У Гумилева

Ведь это было так давно

И где-то там, за небесами

Куда мне плыть – не всё ль равно,

И под какими парусами?

(«Среди бесчисленных светил ...», 1918) [1, III, с. 84].

Поэзия позднего Гумилева – поэзия пророчества, выход за пределы земного бытия, осознание и согласие с закономерностями всех превратностей человеческой судьбы: «Рвись, конь, но помни, что *печали / От века гнать не уставали / Свободных ... гонят и досель*, / Тогда *поможет нам едва ли / И звонкая моя свирель*» («Огромный мир открыт и манит...», 1911); «Молчу, томлюсь, и отступают стены – / Вот океан, весь в клочьях белой пены, / Закатным солнцем залитый гранит, / И город с голубыми куполами, / С цветущими, жасминными садами, / Мы дрались там... *Ах, да! Я был убит*» («Сонет», 1912) [2, с. 183]; «Но я за все, что взяло и хочу, / За все печали, радости и бредни, / Как подобает мужу, заплачу / Непоправимой гибелью последней» («Душа и тело», 1912) [2, с. 329]; «И я приму – о да, не дрогну я – / Как поцелуй иль как цветок, / С таким же *удивленьем огненным / Последний гибельный толчок*» («Мое прекрасное убежище...», 1913) [2, с. 407]; «Упаду, *смертельно затоскую*, / Прошлое увижу наяву, / *Кровь* ключом *захлещет* на сухую, / *Пыльную* и *мятую траву*» («Рабочий», 1916) [2, с. 263] и другие тексты.

Тема пророчества, частое обращение к библейским образам в поздней лирике – особенности поэтического мира поэзии Пушкина и Гумилева. И если особенность ранней лирики Гумилева – уход от современной реальности, стремление к экзотике, то впоследствии в мировоззрении автора происходит приятие действительности такой, какая она есть. У Пушкина эта мысль ёмко выражена в стихотворении «Пора, мой друг, пора ...» (1834) [3, III, с. 278].

Вслед за Пушкиным Гумилев разгадал однообразие и безысходность судьбы человека и правду роковых определений. Поэту удалось осознать смысл вечности, понять то великое, что сокрыто от многих за суетой уходящего дня. Поэтам была дана возможность понять высшие законы бытия. Осознание важности ушедшего времени, попытка его анализа, проекция образов прошлого в настоящее и стирание временных эпох – отличительные черты поздней лирики Гумилева. Поэтика пространства и времени художественного мира поэта определяется сложностью соотношения онтологических категорий. Вопросы, поставленные автором, затрагивают коренные аспекты бытия человека и основные его ценности, поэтому неизбежно имеют источники в сакральном, онтологическом тексте. Обращение к онтологической истине и выход в онтологическое пространство сопровождался попыткой со стороны Гумилева принятия иной духовной реальности. Так в творчестве поэта вырастает привычный круг тем, столь свойственный русской классической литературе, и зарождается хорошо всем известный организующий принцип акмеизма – наполненность, уплотненность материи смысла.

Список литературы

1. Гумилев Н. С. Полное собр. соч.: в 10 т. [вступ. ст.]. – М.: Воскресенье, 1998.
2. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / сост., подг. текста и примеч. М. Д. Эльзона. – СПб.: Академический проект, 2000. – 736 с.
3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. – М.: АН СССР, 1963.
4. Пороль О. А. Библейский дискурс и онтологическое пространство в русской поэзии первой трети XX века (генезис, типология): дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2017. – 321 с.
5. Пороль О. А., Просвиркина И. И., Дмитриева Н. М. Художественное своеобразие поэтических произведений А. С. Пушкина: учеб. пособие. – М.: Интернаука, 2021. – 58 с.
6. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.

УДК 821.161

М. А. Жиркова

Русским детям в эмиграции о Пушкине (стихотворение Саша Черного «Няня Пушкина»)

Статья посвящена одной из актуальных задач русской эмиграции: способам сохранения родной истории и культуры вдали от родины. Саша Черный в этих целях обращался к традициям русской литературы, творчеству А. С. Пушкина и других классиков. В стихотворении «Няня Пушкина» (1930) поэт описывает Арину Родионовну как носителя национальных черт характера. Именно ее восприятие высвечивает и укрупняет образ самого Пушкина в михайловской ссылке и внушает молодым читателям любовь к русской старине, традициям и творчеству поэта.

Ключевые слова: Саша Черный, литература русской эмиграции, детская литература, А. С. Пушкин, Арина Родионовна, сказки, образ, мотив.

To Russian Children in Exile about Pushkin (Sasha Cherny's Poem «Pushkin's Nanny»)

The article is devoted to one of the urgent tasks of Russian emigration: ways to preserve native history and culture far from their homeland. For these purposes, Sasha Cherny turned to the traditions of Russian literature, the works of A. S. Pushkin and other classics. In the poem “Pushkin’s Nanny” (1930), the poet describes Arina Rodionovna as a bearer of national character traits. It is her perception that highlights and enlarges the image of Pushkin himself in Mikhailov’s exile and instills in young readers a love for Russian antiquity, traditions and the poet’s work.

Key words: Sasha Cherny, literature of Russian emigration, children's literature, A. S. Pushkin, Arina Rodionovna, fairy tales, image, motif.

Одна из задач эмигрантов, оказавшихся в чужой стране, – сохранение родной истории и культуры вдали от родины. К сожалению, многие русские дети за границей стали забывать свой язык и страну. Этой проблеме посвящена одна из статей Саши Черного «Наши дети» (1927), в которой он пишет: «России наши дети не видели и не знают» [14, с. 353], а выход ему видится таким: «Путь один – русская книга» [14, с. 354]. В эмиграции поэт много делает для того, что русские дети познакомились с родной литературой.

Так, в берлинском издательстве «Слово» в серии «Детская библиотека» в 1921–1922 гг. вышли подготовленные А. М. Черным к публикации книги русских классиков для детей: В. А. Жуковского, И. С. Тургенева, А. П. Чехова. В 1922 г. он издал антологию русских поэтов для детей «Радуга» [8]. В 1922 году им был выпущен сборник поэзии и прозы для детей «Цветень» [12]. Он также стал редактором и составителем сборников для детей и юношества «Молодая Россия» [4] и «Русская земля» [9]. Первый открывают воспоминания А. Яблоновского «Русским детям» о начале эмиграции и пребывании русских эмигрантов в Египте, в которых звучат те же слова: «Стыдно не знать русской истории и русской географии. Стыдно отрывать от русской литературы и русского искусства» [16, с. 3].

Для творчества Саши Черного характерно обращение к традициям русской литературы, в его произведениях звучат имена В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, а их герои становятся частью художественного мира писателя-эмигранта. В ряде произведений сам Пушкин оказывается одним из литературных героев, например, в «фантастическом» рассказе «Пушкин в Париже» (1926) (см.: [2]) и стихотворении «Няня Пушкина» (1930).

В центре нашего внимания стихотворение «Няня Пушкина», цель работы – выделить основные мотивы и образы, обозначить особенности его поэтики. Стихотворение было опубликовано в сборнике «Молодая Россия» и позднее вошло в сборник поэзии и прозы для детей Саши Черного «Румяная книжка» [13, с. 47–49]. Оно достаточно объемное и состоит из 3-х частей. В стихотворении два главных героя: старая няня и великий поэт. Акцент смещен, казалось бы, в сторону Арины Родионовны, так как тексту стихотворения предшествует эпитафия из пушкинского «Няне»: «Подруга дней моих суровых, / Голубка дряхлая моя». Но все чувства, мысли и переживания старой няни о ее воспитаннике, именно он в центре внимания.

Можно определить художественное пространство и время стихотворения: это дом поэта в Михайловском, а если принять во внимание упоминание о приезде гостя и предположить, что речь идет об Иване Пущине или Антоне Дельвиге, которые посетили ссыльного поэта в 1825 г., то можно считать, что действие происходит зимой 1825–1826 гг., поскольку встреча с друзьями упоминается как радостное событие из недавнего прошлого.

По времени стихотворение охватывает ночь и рассвет следующего дня. У обитателей дома – бессонница; няне не спится, ей слышны все звуки за окном, а самое главное – шаги за стеной. Можно предположить, что это одна из многих подобных ночей поэта и его старой няни. Бессонница у каждого своя: поэт работает, а няне потому и не спится.

Поэт в ссылке ведет очень напряженную творческую жизнь. «Главное дело Пушкина в Михайловском – литература», – пишет его биограф [3, с. 101]. Здесь написаны десятки стихотворений, трагедия «Борис Годунов», поэма «Граф Нулин», закончены «Цыганы», центральные главы романа «Евгений Онегин», подготовлен к изданию сборник стихотворений [6], поэтому бессонная ночь поэта в стихотворении оправдана.

Первая часть стихотворения подготавливает центральную, в которой происходит встреча читателей с поэтом. Его обитель – слабо освещенная комната (или кабинет) с ширмой с «клоком» сушеной полыни. Сухая полынь несет в себе двойное значение. Полынь – известное народное защитное средство от нечистой силы, оберег, лекарственное растение и одновременно символ тоски и печали [10, с. 159].

Так сразу расставлены акценты по отношению к обитателям дома: няня оберегает своего беспокойного питомца, успокаивая его сказкой в компании кота, что попал в знаменитое пушкинское вступление к «Руслану и Людмиле». Знакомые всем строки «У Лукоморья дуб зеленый» были написаны несколько позже самой поэмы, опубликованной в 1820 г., как раз во время ссылки в Михайловское в 1824–1826 гг. И кот, рассказывающий сказки, традиционный фольклорный кот-баюн, перекочевал из присказки Арины Родионовны в текст поэмы.

У поэта творческий беспорядок: «Бумага грудой белой / Разрыта на столе». Можно сравнить описание кабинета в стихотворении с воспоминаниями И. Пущина, каким он увидел кабинет поэта в свой приезд в Михайловское: «В этой небольшой комнате помещалась кровать его с пологом, письменный стол, диван, шкаф с книгами и пр. и пр. Во всем поэтический беспорядок, везде разбросаны исписанные листы бумаги, всюду валялись обкусанные, обожженные кусочки перьев» [7, с. 68].

Как пишет Ю. М. Лотман, жизнь поэта в Михайловском была очень скромной, парадные комнаты зимой не отапливались, поэтому поэт занимал маленькую комнату возле крыльца, рядом с комнатой няни [3, с. 100]. Но в стихотворении Саши Черного в доме тепло и уютно: горит жаркая печь, мелькают спицы в умелых руках и звучит убаюкивающий голос. Няня – спасительница от тоски и одиночества – готова сидеть с поэтом остаток ночи и развлекать, рассказывая сказки: «Дай, старая, брусники, / Да сказку расскажи...».

В письмах этого времени Пушкин упоминает песни и сказки няни, которые он слушает с удовольствием. Известно, что Пушкин, находясь в ссылке в Михайлов-

ском, конспективно записывал за няней сказки, на основе некоторых позднее написал свои (см. подробнее: [1]). Правда, автор стихотворения слишком вольно расширил список сказок:

И вьются небылицы, –
Волшебные слова:
Про лешего Антипку,
Про батрака Балду,
Про золотую рыбку,
Про кузнеца в аду... [15, с. 359].

Из перечисленных образов, отразившихся в творчестве Пушкина, можно назвать два: это леший во вступлении к поэме «Руслан и Людмила» и Балда в «Сказке о попе и работнике его Балде». В основе пушкинской сказки про золотую рыбку лежит гриммовская сказка «О рыбаке и его жене». Сказка про кузнеца в аду, возможно, восходит к фольклорной сказке «Кузнец и черт» из собрания В. И. Даля и входит в сборник сказок А. Н. Афанасьева [5, с. 117–120].

В творческом поиске поэт меряет всю ночь свой кабинет шагами, на что с заботой о нем ворчит старая нянька: «Опять, неугомонный, / Проходишь до утра, / Как домовый бессонный? / Давно в постель пора!» [15, с. 358]. В заботе старой няни видны искренняя любовь к своему подопечному, преданность уже взрослому человеку, но нуждающемуся в поддержке и опеке. Погружение в мир сказки приносит поэту долгожданные покой и сон («Шаги за стенкой смолкли. / “Улегся. Спи, родной...”»), няня слышит за окном звон бубенцов. Этот звук радует и вселяет надежду на возможных гостей. Мелькают воспоминания о прошлом приезде – радостное событие в жизни михайловского отшельника: «Вот Сашеньке б утеха! / Сидит в снегах, как волк». Но сани проехали мимо, начинается новый день и новые хлопоты: «Пора вставать <...> Баранки обещала / Она ему испечь» [15, с. 360].

В стихотворении присутствуют отсылки к пушкинским текстам, в данном случае можно увидеть аллюзии на два стихотворения А. С. Пушкина: «Няне» («Подруга дней моих суровых...») и «Зимний вечер». Первое обозначено в эпиграфе, из него перешло такое определение няни, как *дряхлая*, а у Саши Черного: «Не спится дряхлой няне».

Добавим, что у него стихотворении в образе главной героини подчеркивается ее возраст, немощность – она заходит в комнату, зажав в руке костыль. Из пушкинского стихотворения переключалось и обычно женское занятие – вязание: «И медлят поминутно спицы / В твоих наморщенных руках», а у Саши Черного: «В руках мелькают спицы». В первом случае няня замирает, прислушивается к звукам за окном в ожидании возвращения поэта, во втором – он рядом, «спицы мелькают» – это привычное, знакомое действие, которое не отвлекает внимание и сопровождает разговор.

Структура стихотворения «Няня Пушкина» близка ко второму, обозначенному нами, – к «Зимнему вечеру». Оба начала рисуют зимний снежный вечер, пушкинские строки «По кровле обветшалой» отозвались в стихотворении поэта XX века: «По кровле ветер пляшет». У Саши Черного пушкинская буря смягчена, снежная вьюга за окном лишь обозначена; его стихотворение не несет в себе чувства страха человека перед стихией природы, как в пушкинском, но сохраняет его отголоски – близки чувства, которые испытывает поэт: тоски и одиночества. Спасением в обоих случаях становится няня, ее песни и сказки утешают и наполняют жизнь в глуши яркими фольклорными образами и сюжетами.

Стихотворение С. Черного ритмически организовано несколько иначе: в нем сочетается строки с усеченным четырехстопным и трехстопным ямбом в отличие от пушкинских текстов с их выдержанными четырехстопными размерами (хорей – «Няне» и ямб – «Зимний вечер»). Поэтому оно звучит по-другому, стихотворение «Няня Пушкина» более легкое, быстрое, наблюдается и быстрая перемена чувств. Начавшись с бессонницы, тоски и одиночества, оно заканчивается весельем и радостью, да, это всего лишь звуки колокольчика, воспоминания о гостях, но звучат они сейчас, а начало нового дня для няни связано с приготовлением баранок, которыми она хочет порадовать своего любимца.

Можно проследить, какие мотивы представлены в стихотворении. Беспокойство и бессонница в самом начале сменяются мотивами любви и заботы, сна и покоя, а в подтексте стихотворения – мотив творчества. Причем вначале близкие состояния обитателей дома сменяются почти противоположными: сон и покой одного радуют, но не приносят покой другому («Не спится дряхлой няне»).

На протяжении всего стихотворения мы погружены в думы няни, ее переживания и заботы вплоть до последней строчки. В стихотворении присутствует эпическое начало, его можно пересказать, но при этом наблюдается отсутствие событийности.

Главным в произведении Саши Черного становятся не события из биографии знаменитого поэта, а те чувства, что испытывает находящийся рядом с ним человек, то отношение, которое он вызывает: любовь, нежность, забота. Образ Пушкина намечен пунктирно. На первый план выступает другой герой, точнее, героиня – няня Арина Родионовна, именно ее восприятие высвечивает и укрупняет центральный образ и призвано внушить высокие чувства молодым читателям.

Список литературы

1. Азадовский М. К. Сказки Арины Родионовны // Литература и фольклор. Очерки и этюды. – Л.: ГИХЛ, 1938. – С. 273–292.
2. Жиркова М. А. «... Скажите, какой теперь год?» Образ Пушкина в эмигрантском творчестве Саши Черного // Материалы Михайловских Пушкинских чтений «Одна великолепная цитата»: сб. ст. – Михайловское, 2012. – Вып. 54. – С. 211–219.
3. Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарии. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – 847 с.
4. Молодая Россия: сборник для детей / ред. А. М. Черный. – Париж: Издание Объединения земских и городских деятелей, 1927. – 23 с.
5. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 5 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. – Т. 4. – 316 с.
6. Пушкин А. С. Стихотворения Александра Пушкина. – СПб.: тип. Деп. нар. просвещения, 1826. – 192 с.
7. Пуцин И. И. Записки о Пушкине. Письма. – М.: Правда, 1989. – 574 с.
8. Радуга: Русские поэты для детей / сост. Саша Черный; худож. К. Л. Богуславская. – Берлин: Слово, 1922. – 416 с.
9. Русская земля: Альманах для юношества (Ко Дню русской культуры) / ред. А. М. Черный и В. В. Зеньковский. – Париж: Изд-во Религиозно-педагогического кабинета и «УМСА-Press», 1928. – 102 с.
10. Усачева В. В. Полынь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / под ред. Н. И. Толстого. – М.: Междунар. отношения, 2009. – Т. 4. – С. 159–161.
11. Филин М. Арина Родионовна. – М.: Молод. гвардия, 2008. – 213 с.
12. Цветень: сборник для детей. – Берлин: Грани, 1922. – 113 с.
13. Черный Саша. Румяная книжка. Рис. Г. И. Самойлова. – Белград: Рус. типогр., 1930. – 108 с.

14. Черный Саша. Собр. соч.: в 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. С. Иванова. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 3: Сумбур-трава. 1904–1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе. – 477 с.

15. Черный Саша. Собр. соч.: в 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. А. С. Иванова. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 5: Детский остров. – 672 с.

16. Яблоновский А. Русским детям // Молодая Россия / ред. А. М. Черный. – Париж: Издание Объединения земских и городских деятелей, 1927. – С. 3–5.

УДК 821.161

Е. М. Букаты

Образ Пушкина в литературно-критических произведениях В. П. Астафьева

Статья посвящена изучению рецепции образа и личности А. С. Пушкина в литературно-критической прозе В. П. Астафьева на материале статьи «Награда и мука» и других публицистических произведений писателя. Образ Пушкина последовательно мифологизируется: ассоциируется с пророком, Божьим посланником; связан с мотивом утешения, надежды, света; противопоставлен «разрушителям»-политикам (Ленин и т.п.), так как, по мнению Астафьева, образ личности Пушкина особенно востребован в историческом контексте катастрофичных последствий «перестройки» 1990-х годов. Образ Пушкина выстраивается в гоголевском понимании – служения поэта человечеству, а также становится элементом историософии, философии творчества Астафьева.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, образ Пушкина, В. П. Астафьев, рецепция, критика, писательская критика, публицистика.

Evgeniya M. Bukaty

The Image of Pushkin in the Literary Critical Works of V. P. Astafiev

The article is devoted to the study of the reception of the image, biography and creative heritage of A. S. Pushkin in the literary critical prose of V. P. Astafiev, based on the article “Reward and Torment” and other critical reviews of the writer. The image of the genius Pushkin is associated with Christian martyrs; associated with the motive of consolation, hope, light; opposed to “destroying” politicians (Lenin, etc.).

Key words: Pushkin, image of Pushkin, Astafiev, reception, criticism, literary criticism.

Русский писатель Виктор Петрович Астафьев (1924–2001) – представитель онтологического реализма, деревенской, военной, сибирской прозы, начинавший как журналист, оставил след и в публицистике, критике. По мнению Л. Быкова, «для Астафьева критическая деятельность не была чем-то маргинальным, факультативным. Ему было присуще на редкость внимательное отношение к критике и критикам» [9].

В нашей статье мы рассмотрим взгляд Астафьева-публициста на личность и роль А. С. Пушкина в русской культуре, ведь неслучайно «уже два века в русской литературе фигура Пушкина остаётся самой интересной и загадочной» [13]. Также мы разделяем мнение Л. А. Карпушкиной, что «наиболее интересными реципиентами являются “профессиональные” читатели – писатели и литературные критики по причине их богатого эстетического опыта и творческого характера их рецепции» [13].

В качестве материала изучения мы обратимся к статье В. П. Астафьева «Награда и мука. К юбилею Пушкина» (1996), а также к разрозненным упоминаниям классика в интервью писателя, других его публицистических работах: «Профессия прекрасная и проклятая», «Об одном горьком покаянии», «Да светится...», «Нет, алмазы на дороге не валяются» и др.

Пушкин для Астафьева, – безусловно, гений, непревзойдённый классик, абсолютно недостижимая вершина: «Я знаю многих очень хороших русских писателей, <...> они с большим трудом и очень редко произносят слово “писатель”, в любом удобном случае о себе они скажут “литератор”, очень осторожно. Потому что это очень большая ответственность. В России, где писали Пушкин, Гоголь, Толстой, Тургенев, Достоевский... да ещё так называемая второстепенная литература, которая составила бы честь любого европейского государства... Произносить после них слово “писатель”?.. Да и они редко его произносили, чаще говорили “сочинитель”. Слово “сочинитель” – мне всё-таки больше нравится, больше оно соответствует истине и той профессии, которая существует в этом мире. Профессия прекрасная и проклятая» [2].

Писатель присоединяется к ставшей уже тривиальной концепции роли великого художника как учителя и почти мессии: «Поэт в России больше, чем поэт» (Е. А. Евтушенко). Астафьев не устаёт подчёркивать своё благоговение перед величайшим поэтом: Пушкин «для меня такая величина, что, когда в отношении к нему допускают фамильярность, меня это потрясает. Я даже не смог рассказа написать о нём. Раз пять начинал. Теперь уж не напишу. Сюжет хороший, но только от робости перед Александром Сергеевичем я так и не закончил этот рассказ» [14].

Рассмотрим подробнее статью Астафьева «Награда и мука. К юбилею Пушкина», её композиционное построение, ход мыслей автора. Повествование начинается с декларации: Пушкин «как воздух проникает во все сферы русской жизни и является живее всех живых», в отличие от Ленина, «о котором эти слова говорились» [1, XII, с. 369].

Далее автор вспоминает о своей поездке в Михайловское, где он постоянно ощущал присутствие поэта, рисует воображаемую сцену встречи живого «улыбчивого, ясноглазого» Пушкина с гостями из Сибири, над которыми он «звонко рассмеётся: “Стоило в такую даль ехать? чтобы подивоваться мною и усадьбой?”» [1, XII, с. 369].

Автор здесь проецирует на Пушкина своё отношение к известности писателя. Сам Астафьев не любил визитов, отвлекающих от творчества, был резко против восхваления его персоны, громкой известности: туристам, проплывающим по Енисею на пароходе мимо с. Овсянки, в котором он жил, просил не сообщать о нём в громкоговоритель. Опасался своим соседством «известного писателя» помешать покою, обычной жизни односельчан. Ему импонировала интеллигентная скромность Чехова. Далее в статье автор также представляет себе голос Пушкина – «юношески-звонкий, чистый» и облик поэта: «вечно гонимый мыслью, стихией кипящего внутри его слова и звука» [1, XII, с. 369].

Астафьев приходит к мысли, что даже если бы Пушкина не убили, то он всё равно прожил бы недолгую жизнь, так как «дар Божий, Великий дар» «выплёскивается через край», требует огромной отдачи, перенапряжения, «самосжигания». И

здесь автор идёт дальше, считая, что Пушкин – избранный и, в отличие от простых смертных, за свои заслуги будет допущен «к Божьему престолу».

Астафьев, используя традиционное для романтизма противопоставление поэта и черни, трансформирует его смысл. Писатель опровергает расхожее мнение, что «мёртвые у Бога все равны». По Астафьеву, гении как «светоносные посланники» оставляют «яркий след», пронизывают пространство «светом и теплом вспыхнувшей жизни», «делают человека лучше, чище» [1, XII, с. 370], просветляют разум, учат любви к ближним и поэтому в загробном мире заслуживают особой близости к Богу, уподобляются святым. Гении – «Его <Бога> возлюбленные творцы» [1, XII, с. 371].

Мы неслучайно так много цитируем текст этой статьи, так как представления автора о Пушкине, на первый взгляд, расхожие и высокопарные, при ближайшем рассмотрении оказываются оформлены весьма оригинальным образом: с использованием неповторимого астафьевского орнаментального стиля, где разговорная лексика и интонации соединяются с превалирующими здесь чертами высокого стиля. Например: «...если б не Пушкин, не Лермонтов и деяния десятков других творцов слова с их врачующей и вразумляющей музыкой, если б не музыка Бетховена, Шуберта, Моцарта, Чайковского, Баха, Верди иль Вагнера, не бессмертные полотна Тициана, Рафаэля, Гойи, Нестерова иль Рембрандта, человечество давно бы одичало, опустилось на четвереньки и уползло обратно в пещеры, тем более, что его все время неодолимо тянет туда. Разум человека укрепляется только разумными деяниями и подвигом Христовым» [1, XII, с. 370].

По мнению Астафьева, Бог и гениальные творцы (после утраченного тепла матери) создают для нас, с детства беззащитных, «лоно добра и красоты». В этой статье писатель выстраивает свой, узнаваемый аксиологический ряд образов, важных для него ценностей, которые он постоянно выделяет и в других своих произведениях: колыбельная матери, красота природы (мотивные в этой статье образы цветов, птиц), музыка, стихи Пушкина, – все они служат защитой от зла. И нам, человечеству, нужно лишь слушать «повнимательней и видеть зорче земную доброту, внимать Пушкину, в нас поселившемуся с детства и зовущему к добру и миру, но не вождям и правителям, много веков размахивающим мечом и толкающим людей к битвам и кровопролитию» [1, XII, с. 370].

Заканчивается статья Астафьева «Награда и мука» метафорическим отождествлением Пушкина с «ярким факелом сгоревшей жизни», с его «мученическим и путеводным» словом, за которым угадывается прозрачная аллюзия на образ самопожертвования Данко из рассказа «Старуха Изергиль» М. Горького.

Хотя статья невелика по объёму, занимает около двух страниц, но наполнена глубоким, поэтически оформленным содержанием, которое строится на последовательно проводимых через весь текст разнообразных семантических оппозициях:

Пушкин	Ленин, вожди, «выродки»
свет	тьма
добро	зло
культурное	дикое, животное
жизнь	смерть
божественное	сатанинское
Данко	тёмные люди, смерды

Смысл названия статьи о Пушкине – «Награда и мука» – имеет полисемантическое значение: а) для писателя творческий дар как награда (от Бога) и мука поиска, труда художника; б) для читателя награда восприятия, приобщения к великим возвышенным произведениям искусства (воплощению добра и красоты) и мука заблуждений, уклонения на пути зла и нравственного одичания; в) в широком контексте астафьевского творчества: жизнь одновременно как награда и мука, в ней (жизни) присутствуют и сладость, радости, и горечь, страдания.

Идею (талант как награда и мука) Астафьев выражает, например, и в другой своей статье «Сквозь февраль» (1995): «Большой талант – это не только награда, но и мучение за несовершенную жизнь нашу, ниспосланную Богом, которого мы не слышим оттого, что не слушаем. Неведомые нам мучения терзали и уносили в ранние могилы не одного Есенина, но и божественного Рафаэля, муками таланта раздавленных Вольфганга Моцарта, Франца Шуберта, Лермонтова, Пушкина – у гигантов духа и муки гигантские, не нам, грешным, судить и поучать их за их жизнь и метания. Нам остаётся лишь благодарно кланяться их ранним могилам и славить Господа за счастье приобщения к творениям гениальных творцов» [4, XII, с. 102].

Для понимания некоторых образов и деталей статьи «Награда и мука» необходимо обратиться к историческому контексту, времени её написания. Статья «Награда и мука», приуроченная, вероятно, к будущему юбилею со дня смерти поэта (в 1997 г. 160 лет), написана в 1996 г. – трудное катастрофическое время, после перестройки и распада СССР, которое Астафьев очень тяжело переживал и называл «безвременьем» [10].

Астафьев вселяет надежду, утешается сам и утешает читателя обращением к Пушкину – «светоносному посланнику». Астафьевскому стилю в публицистике присущи резкость оценок, бескомпромиссность суждений. Как в фольклоре, в древнерусской литературе, в статье «Награда и мука» мы наблюдаем соседство жанровых традиций хулы и славы. Слава адресована Пушкину, гениальным творцам от Бога, свету, добру. А хула – Ленину, Сталину, политическим вождям советского времени, истреблявшим крестьянство и рабочих, которые у писателя ассоциируются с безусловным злом: например, Ленина в этой статье он называет: «юродивый, кровавый сатана-вождь» [1, XII, с. 369].

Контрастное противопоставление Пушкина «кровавым вождям»: он, как и другие гении-титаны, животворит, украшает и обогащает человеческую жизнь, а тираны, вожди – «выродки, стремящиеся эту жизнь погасить и сделать землю пустынной и немой» [1, XII, с. 371]. Это противопоставление, изображённое в начале и финале статьи, служит приёмом кольцевого построения композиции текста, придаёт образу Пушкина злободневное публицистическое звучание, отвечающее времени написания статьи – «безвременью» 1990-х годов.

Подобное отношение Астафьева к роли Пушкина (как проводника добра, гуманизма) в современной социально-политической жизни страны напоминает отношение Фазиля Искандера, который писал: «В России был величайший гармонический поэт, а гармонии никогда не было. Но раз Пушкин был в России, значит, гармония в России в принципе возможна. Почему же её нет? Выходит, мы плохо читали Пушкина. Особенно политики. <...> Пушкин – наш последний шанс. И если мы ещё иногда способны шутить – это тоже Пушкин» [12]. Астафьев тоже часто сетует по поводу невнимательного чтения, непонимания нами – читателями –

классиков в своих статьях «Госка по слову», «Постойте – поплачем!» и многих других. Астафьев использует в статье о Пушкине поэтически орнаментальный стиль, активно использует тропы, украшающие речь и придающие ей поэтическую возвышенность и выразительность, а именно: метафоры («вешний цветок, улыбнувшийся нам на зелёной поляне» [1, XII, с. 371], «яркий факел сгоревшей жизни» [1, XII, с. 371], «стихия кипящего внутри него слова и звука» [1, XII, с. 369] и др.); гиперболы: «Дар Божий выплёскивается через край» [1, XII, с. 369], «принимать муки человека с удесятерёнными муками» [1, XII, с. 370] и др.); сравнения: Пушкин, «как воздух, которым дышишь, проникает во все сферы жизни» [1, XII, с. 369], «слова и звука, подобного никогда не остывающей всё в нём сжигающей лаве» [1, XII, с. 369]).

Также в статье использованы приёмы ритмизованной прозы – синтаксический параллелизм, повторы: Пушкин «мало спал, мало ел и всё торопился» [1, XII, с. 369], «всё тянет нас на обочину, в тёмный лес, в лешачьи болота» [1, XII, с. 370], «всё выше и выше в небеса, всё ближе и ближе к пределу» [1, XII, с. 370] и т.п.

Таким образом, на протяжении всей статьи «Награда и мука» мы наблюдаем последовательную мифологизацию и отчасти «сакрализацию» образа Пушкина, он для Астафьева гений, светоч, «светоносный посланник небес» (отсылающий к пушкинскому образу поэта-пророка).

О провидческом даре гениев он пишет и в других статьях, например, в статье «Об одном горьком покаянии» (1993) [6]: путеводный факел для тёмного человечества (Данко); земной спаситель, истинный вождь-путеводитель, «врачующий и врачующий», зовёт к добру и миру, связан с мотивом утешения, надежды, света; противопоставлен «разрушителям»-политикам (Ленин и т.п.); особенно востребован в историческом контексте катастрофических последствий «перестройки»; поселился в нас с детства, незаметен и вездесущ, как всепроникающий воздух.

Астафьев создаёт свой вариант образа Пушкина как мифологемы, которая благотворна для русской культуры, национального бытия, для этого он использует разнообразные средства возвышения образа поэта.

Безусловно, сам Астафьев и его понимание Пушкина и вообще природы гения, по нашему мнению, ближе не к пушкинскому («человек пути», свободы, «искусство для искусства»), а к гоголевскому пониманию: художник как «человек образа», служения, стремящийся «посредством слова преобразить жизнь» [11, с. 337]. Кстати, в астафьевском «рейтинге» русских классиков XIX века Гоголь располагается всегда вторым, рядом с «первым» – Пушкиным (о чём свидетельствует и композиция статей в собранном самим писателем собрании сочинений).

Сам Астафьев никогда не ставит себя в один ряд с великими классиками, постоянно подчёркивает своё недостоинство (что напоминает черты древнерусского книжника, оправдывающегося за дерзость писать житие святого, например).

В интервью 1984 г. он так пишет о своём отношении к классикам «снизу вверх»: «Я лично отношусь к своей работе как мой дед к пилению дров, заготовке сена, строительству дома. И это избавляет от излишнего кокетства. Ещё у меня есть испытанный метод собственного укрощения: гляну на полки личной библиотеки – там стоят книги Пушкина, Толстого, Достоевского, Чехова, Лескова, Тургенева – этого вполне достаточно, чтобы вести себя скромнее, спокойнее» [5, XII, с. 135].

Такой же трезвой самокритичности, стремлению равняться на классиков, но не равнять себя с ними, Астафьев учит и молодых начинающих писателей, например, в статье «Нет, алмазы на дороге не валяются» (1962) [9]. Но при этом постоянном самоумалении традиционалист Астафьев тем не менее осознаёт свою ответственность пишущего как наследника, потомка великих: по его мнению, современный профессиональный хороший писатель вслед за великими творцами прошлого должен, даже обязан, звать к лучшему, быть проповедником гуманизма. «Как хотелось бы, чтоб судьбами людей и стран правили поэзия, музыка, мировая гармония, которую так упорно стараются разрушить силы зла. Как хотелось бы вечного братства, согласия, мира и счастья в нашем доме, в едином человеческом доме – утверждает Великая литература всех времён и народов – название ему, этому дому, в котором мы родились, где живут наши дети, внуки, – Земля. Да светит вечное мирное солнце над вечной мирной землёю!» [8, XII, с. 564].

Список литературы

1. Астафьев В. П. Награда и мука. К юбилею Пушкина // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Красноярск: Офсет, 1998. – Т. 12: Публицистика. – С. 369–371.
2. Астафьев В. П. Профессия прекрасная и проклятая. Речь на церемонии открытия Красноярского литературного лица // Астафьев В. П. В преддверии высокой и чистой жизни // День и ночь. – 2009. – № 1. Эл. ресурс. URL: <https://magazines.gorky.media/din/2009/1/v-preddverii-vysokoj-i-chistoj-zhizni.html> (дата обращения: 24.03.2024).
3. Астафьев В. П. Дорога домой. Беседа с Евгением Черных (1993) // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Красноярск: Офсет, 1998. – Т. 12: Публицистика. – С. 578–579.
4. Астафьев В. П. Сквозь февраль (журнал «Российская провинция») // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Т. 12: Публицистика. – Красноярск: Офсет, 1998. – С. 101–109.
5. Астафьев В. П. Выбрал бы ту же самую... Интервью на 13-й странице «Недели» // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Т. 12: Публицистика. – Красноярск: Офсет, 1998. – С. 130–138.
6. Астафьев В. П. Об одном горьком покаянии // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Т. 12: Публицистика. – Красноярск: Офсет, 1998. – С. 275–279.
7. Астафьев В. П. Нет, алмазы на дороге не валяются // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Т. 12: Публицистика. – Красноярск: Офсет, 1998. – С. 61–75.
8. Астафьев В. П. Да светится... В журнал «Советская литература» на китайском языке // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Красноярск: Офсет, 1998. – Т. 12: Публицистика. – С. 653–664.
9. Быков Л. Виктор Астафьев – критик. Вступительная статья // Астафьев В. П. Нет, алмазы на дороге не валяются // Урал. – 2004. – № 5. Эл. ресурс. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2004/5/net-almaz-na-doroge-ne-valyayutsya.html> (дата обращения: 24.03.2024).
10. Виктор Астафьев. «Любить ближнего своего». Разговор у печки со съёмочной группой киностудии «Леннаучфильм» (с. Овсянка, 17 сентября 1998 г.) // День и ночь – 2011. – № 6. Эл. ресурс. URL: <https://magazines.gorky.media/din/2011/6/lyubit-blizhnego-svoego.html> (дата обращения: 24.03.2024).
11. Виролайнен М. Н. Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: сб. статей / под ред. М. Н. Виролайнен. – СПб.: Академический проект, 1995. – С. 329–349.
12. Искандер Ф. А. Размышления писателя. Эл. ресурс. URL: http://apsnyteka.org/981-iskander_f_esse_i_publitsistika.html (дата обращения: 23.03.2024).
13. Карпушкина Л. А. Образ А. С. Пушкина в русской литературе конца XIX – начала XX веков и проблема литературной рецепции: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. Эл. ресурс. URL: <https://www.dissercat.com/content/obraz-s-pushkina-v-russkoi-literature-kontsa-xix-nachala-khkh-vekov-i-problema-literaturnoi-> (дата обращения: 24.03.2024).
14. «С Пушкиным я не гулял...» Интервью Валентины Майстренко с В. П. Астафьевым. Эл. ресурс. URL: <https://biblio-ast.ru/astafev/vospominaniya-o-viktore-astafeve/69687/> (дата обращения: 25.03.2024).

Функционирование пушкинских прецедентных феноменов в поэтических текстах Т. Ю. Кибирова

Цель исследования – выявить особенности и закономерности функционирования феноменов, связанных с творчеством А. С. Пушкина, проанализировать их как прецедентные, установить функции, которые они выполняют в тексте. Для этого определяются критерии прецедентности, виды прецедентных феноменов в текстах Т. Ю. Кибирова: прецедентных онимы, прецедентные высказывания.

Ключевые слова: прецедентные феномены, прецедентные тексты, поэзия, прецедентность, Т. Кибиров, А. С. Пушкин.

Daniil R. Reznikov

The Functioning of Pushkin's Precedent Phenomena in the Poetic Texts of T. Yu. Kibirov

The purpose of the study is to identify the features and patterns of functioning of phenomena associated with the work of A. S. Pushkin, analyze them as precedent, and establish the functions they perform in the text. For this purpose, precedent criteria and types of precedent phenomena in the texts of T. Yu. Kibirov are determined: precedent onyms, precedent statements.

Key words: precedent phenomena, precedent texts, poetry, precedent, T. Kibirov, A. Pushkin.

Исследование прецедентных феноменов стало одним из важных направлений в современной русистике. Это связано с растущим влиянием прецедентности в различных областях речевого общения, начиная от рекламы и заканчивая художественной литературой. Явление прецедентности попало в поле зрения специалистов сравнительно недавно, в 1980-х гг. В отечественной филологии основоположником исследований по данной тематике является Ю. Н. Караулов, который в 1987 г., опираясь на труды В. В. Виноградова и целого ряда других авторов, в своей работе «Русский язык и языковая личность» предложил теорию о прецедентных текстах. С развитием научной мысли в этом направлении расширился и понятийный аппарат. Так, на сегодняшний день учеными-русистами выделяется целый ряд типов прецедентных феноменов. Последние играют значительную роль в современной литературе благодаря своей связи с культурой и обращениям к её различным проявлениям. В этой связи особый интерес представляет изучение творчества Тимура Юрьевича Кибирова и функционирование в нем прецедентных феноменов, связанных с творчеством А. С. Пушкина. Т. Ю. Кибиров являет собой яркий пример поэта-концептуалиста (позднее постконцептуалиста), активно использующего в творчестве прецедентные феномены.

Целью настоящего исследования является анализ функционирования пушкинских прецедентных феноменов в поэтических текстах Кибирова. Предметом исследования выступили следующие сборники стихотворений Т. Ю. Кибирова: «Лирико-дидактические поэмы» (1986), «Сквозь прощальные слезы» (1987), «Три послания»

(1987–1988), «Послание Ленке и другие сочинения» (1990), «Сортиры» (1991), «Памяти Державина» (1992–1996), «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (1995), «Время подумать уже о душе: 2014–2015 (своевременная книжка)» (2015). Расширение и уточнение критериев прецедентности в современной русистике, а также перспективность изучения произведений Кибирова в этом отношении делает настоящее исследование актуальным.

Ю. Н. Караулов предложил базовое определение, актуальное для всех прецедентных единиц, и выделил их основные признаки. К таковым относятся: 1) значимость для языковой личности в познавательном и эмоциональном аспектах; 2) известность широкому окружению рассматриваемой языковой личности (как предшественникам, так и современникам); 3) регулярная воспроизводимость; 4) реинтерпретируемость [2, с. 62–63].

Современные исследователи выделяют такие прецедентные единицы: прецедентные имена, прецедентные ситуации, прецедентные тексты и прецедентные высказывания [1, с. 26–28], а также такие функции прецедентных феноменов: 1) функция оценки; 2) поэтическая функция (в т.ч. эстетическая и декоративная); 3) функция консолидации (в т.ч. парольная и опознавательная); 4) функция номинации; 5) функция коммуникации; 6) людическая функция (связана с языковой игрой); 7) прагматическая функция; 8) референтивная или референционная [6, с. 102].

В предыдущих исследованиях поэтических текстов Т. Ю. Кибирова автор делал акцент на общее освещение вопросов функционирования прецедентных феноменов в творчестве Т. Ю. Кибирова и на отдельных его аспектах (например, функционирование прецедентных имен политических деятелей) [10]. Так, в статье «Функционирование прецедентных феноменов, связанных с творчеством А. С. Пушкина, в поэтическом тексте Т. Ю. Кибирова» (2020) [9, с. 384–388] проведено исследование наиболее актуального на тот момент сборника Кибирова «Время подумать уже о душе (своевременная книжка)» (2014–2015) в контексте функционирования в текстах автора прецедентных феноменов.

В анализируемом сборнике были выявлены различные виды прецедентных феноменов (прецедентное имя, прецедентное высказывание), которые связаны с произведениями А. С. Пушкина. Было выявлено 3 единицы прецедентных феноменов, 2 прецедентных высказывания и один прецедентный оним, а также удалось установить ряд прецедентных феноменов такой же природы, содержащихся и в других сборниках стихотворений Кибирова.

Следует начать с того, что не все упоминания самого А. С. Пушкина или его творчества относятся к прецедентным единицам. В связи с этим возникла необходимость разделить все выявленные случаи на две группы. К первой, соответственно, относятся прецедентные единицы, ко второй прямые ссылки на Пушкина как на поэта или личность или цитаты из произведений поэта. Начнем с последней группы. В сборнике стихотворений «Послание Ленке и другие сочинения», композиционно состоящем из 7 самостоятельных глав, каждая из которых, по сути, является отдельным произведением и начинается с прямой цитаты А. С. Пушкина. Например, в стихотворении «Сереже Гандлевскому» представлена в качестве эпиграфа цитата из неоконченной повести Пушкина «Марья Шонинг»: *«Марья, бледная, как тень, сто-*

яла тут же, безмолвно смотря на расхищение бедного своего имущества. Она держала в руке *** талеров, готовясь купить что-нибудь, и не имея духа перебивать добычу у покупателей. Народ выходил, унося приобретенное. Оставались непроданными два портрета в рамах, замаранных мухами и некогда вызолоченных. На одном изображен был Шонинг молодым человеком в красном кафтане. На другом Христина, жена его, с собачкою на руках. Оба портрета были нарисованы резко и ярко. Гири хотел купить и их, чтобы повесить в угольной комнате своего трактира, потому что стены были слишком голы...» [5, с. 117]. Назвать этот отрывок цитатой в полной мере правомерно, т.к. он приводится Кибировым полностью, без каких-либо трансформаций и подписан именем А. С. Пушкина [8, с. 143]. Однако прецедентным текстом он не является, т.к. не подпадает под такие критерии, как воспроизводимость и реинтерпретируемость.

Другой пример цитаты, которая используется в качестве эпитафии в стихотворении: «Тут вошла девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная, с светлорусыми волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели. С первого взгляда она не очень мне понравилась. Я смотрел на нее с предубеждением: Швабрин описал мне Машу, капитанскую дочь, совершенную дурочкою. Марья Ивановна села в угол и стала шить. Между тем подали щи. Василиса Егоровна, не видя мужа, вторично послала за ним Палашку. «Скажи барину: гости-де ждут, щи простынут; слава Богу, ученье не уйдет; успеет накричатся». – Капитан вскоре явился, сопровождаемый кривым старичком. «Что это, мой батюшка? – сказала ему жена, – Кушанье давным-давно подано, а тебя не дозовешься». – А слышь ты, Василиса Егоровна, – отвечал Иван Кузьмич, – я был занят службой: солдатушек учил». – «И, полно! – возразила капитанша, – Только слава, что солдат учишь: ни им служба не дается, ни ты в ней толку не ведаешь. Сидел бы дома да Богу молился; так было бы лучше. Дорогие гости, милости просим за стол» [5, с. 119]. Несмотря на то, что Кибиров приводит цитату из более известного произведения А. С. Пушкина «Капитанская дочка» [8, с. 159], прецедентным приведенный текст также не является, т.к. тоже не отвечает критериям воспроизводимости и реинтерпретируемости.

К другим таким примерам, отнесем упоминание Пушкина в сборнике «Двадцать сонетов к Саше Запоевой»: «Пастернак наделён вечным детством. Вечным отрочеством – Маяковский. Вечной женственностью – Блок и Белый. А мужчина то только один – Александр Сергеевич Пушкин» [5, с. 202]. Безусловно, Кибиров отсылает читателей к личности Пушкина, что вызывает определенные ассоциации, но в данном случае Александр Сергеевич Пушкин к прецедентным феноменам не относится, поскольку в данном контексте не соответствует критериям прецедентности. Еще один пример содержится в эпитафии к сборнику «Сортиры»: «Державин приехал. Он вошёл в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: «Где, братец, здесь нужник?»» А. С. Пушкин» [5, с. 207]. Здесь Кибиров цитирует дневниковые записи А. С. Пушкина, которые касаются его воспоминаний о Г. Р. Державине. Эта пушкинская цитата также не является прецедентным феноменом, так как не отвечает критериям прецедентности. Всего выявлено девять таких случаев.

Ко второй группе отнесем выявленные в текстах сборников единицы, которые подпадают под критерии прецедентности. Как и в упоминаемом предыдущем исследовании автора, в предлагаемой работе наблюдаются схожие тенденции относительно типологии выявленных феноменов. В частности, особенностью является то, что прецедентные единицы, которые так или иначе были бы связаны с творчеством и жизнью А. С. Пушкина, представлены в двух основных видах – прецедентные высказывания и прецедентные онимы (имена). Последние, в свою очередь, имеют свои внутренние особенности и делятся на два подтипа, а именно: те, где Пушкин упоминается как поэт и автор, и те, где имя А. С. Пушкина – это некий социокультурный концепт, образ, влекущий за собой ряд ассоциативных связей в русскоязычном лингвокультурном сообществе.

Для удобства освещения рассматриваемого в работе вопроса выберем хронологический подход в описании представленных в сборниках Т. Ю. Кибирова прецедентных феноменов, т.е. начнем рассмотрение с самого раннего сборника. Таковым из анализируемых является «Лирико-дидактические поэмы». В содержащейся в нем поэме «Жизнь К. У. Черненко», в ее пятой главе, представлен интересующий нас ПФ (прецедентный феномен. – Д. Р.): «*Идите все! Идите за Урал!*» *А там и Пушкин! Там и Ломоносов! И Кантемир! И Данте! И Гомер!..*» [5, с. 52]. Прецедентный оним *Пушкин* в данном случае представляет собой тот случай, когда имя А. С. Пушкина является символом, включающим в себя ряд различных смыслов и ассоциаций. Применение онима происходит без трансформации. ПФ выполняет номинативную и референтивную функции. В другой главе поэмы обнаружено прецедентное высказывание, первоисточником которого является стихотворение А. С. Пушкина «Клеветникам России»: «*...Из экранов, из окон, / из витрин, из зеркал, / от Колхиды далекой до Финляндии скал...*». Трансформация по сравнению с первоисточником заключается в перестановке смысловых частей: «*...Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды, / От финских хладных скал до пламенной Колхиды...*» [7, с. 156]. ПФ выполняет номинативную, референтивную и поэтическую функции.

Аналогичная ситуация представлена в стихотворении-послании «Семену Файбисовичу» из сборника «Три послания». Контекст применения следующий: «*...Как обаятелен душка-поэт! / Зря только Пушкина выбрал он фоном! / Лучшие бы Берю, лучше бы зону, // Брежнева в Хельсинки, вора в законе!*» [4, с. 152]. Кибиров отсылает реципиентов авторской речи к известному стихотворению Б. Ш. Окуджавы «На фоне Пушкина снимается семейство». Имя «Пушкин» здесь выступает как социокультурный концепт, т.к. и в стихотворении Окуджавы, и в стихотворении Кибирова, по сути, описывается памятник поэту. ПФ выполнит здесь референтивную и номинативную функции.

Во вступлении к сборнику «Сквозь прощальные слезы» удалось выявить прецедентное высказывание, которое относится к творчеству А. С. Пушкина, к поэме «Руслан и Людмила»: «*Пахнет МХАТом и пахнет бытовкой, // Люберецким дурным кулаком, // Елисейским и Третьяковкой, // Русью пахнет, судьбою, говном...*» [4, с. 130]. Трансформация по сравнению с первоисточником незначительна: «*Там русский дух... там Русью пахнет!*» [7, с. 658]. ПФ выполняет номинативную, референтивную и поэтическую функции. Это не единственная отсылка к поэме «Руслан и Людмила» в творчестве Т. Ю. Кибирова. Другой такой случай обнаружен в сборнике стихотворений «Двадцать сонетов к Саше Запоевой». В 9-ом сонете встречается следующее прецедентное высказывание: «*Ну что, читать?.. У Лукоморья дуб*

// зелёный... Да, как в Шильково... золотая... // ну золотая, значит, вот такая, // как у меня кольцо...» [5, с. 193]. Трансформация по сравнению с оригиналом незначительна, прерывается и перебивается фразами лирического героя стихотворения Кибирова. ПФ выполняет номинативную, референтивную и поэтическую функции.

Другим прецедентным высказыванием, обнаруженным в том же сборнике, в сонете 16, является прецедентное высказывание, первоисточником которого выступает роман в стихах «Евгений Онегин», а конкретнее – «Письмо Онегина к Татьяне»: *«...Предвижу всё. Набоковский фрейдист / хихикает, ручонки потирает, // почесывает пах и приступает к анализу...»* [3, с. 199]. К пушкинскому тексту отсылает одна фраза, «предвижу все», с которой, собственно, и начинается «Письмо Онегина к Татьяне»: *«...Предвижу всё: вас оскорбит / Печальной тайны объясненье...»* [8, с. 117]. ПФ выполняет номинативную, референтивную и поэтическую функции.

В стихотворении «Романс» из сборника «Памяти Державина» удалось выявить сразу два ПФ, которые относятся к творчеству А. С. Пушкина. Таковыми являются прецедентные онимы *Болдино* и *Пушкин*, неразрывно связанные контекстом и представленные в стихотворении Кибирова следующим образом: *«...Как там в заметках фенолога? – птицы в тёплые страны, в берлогу медведь, в Болдино Пушкин...»* [3, с. 126]. Первоисточниками выступают соответственно топоним *Болдино*, ассоциирующийся с известным «Болдинским циклом» творчества А. С. Пушкина и непосредственно имя поэта. ПФ выполняет референтивную и поэтическую функции.

Последним их рассматриваемых в предлагаемом исследовании сборников является «Время подумать уже о душе: 2014–2015 (своевременная книжка)» (2015). В стихотворении «Далеко ль до беды...» выявлено прецедентное высказывание: *«...Еду-еду один в чистом поле, // Нет, не воин, а беглый холоп. / И куда уж мне! Вольному воля, // Сон мертвецкий, пуховый сугроб...»* [5, с. 12]. Его первоисточником является стихотворение А. С. Пушкина «Бесы»: *«...Еду, еду в чистом поле; // Колокольчик дин-дин-дин... / Страшно, страшно поневоле...»* [7, с. 636]. ПФ выполняет референтивную и поэтическую функции.

Всего выявлено 9 единиц прецедентных феноменов, из них 5 прецедентных феноменов, 4 прецедентных онима. Результаты исследования представлены в таблице.

Таблица

Прецедентные феномены, связанные с творчеством А. С. Пушкина, в поэтических текстах Т. Ю. Кибирова

№	Примеры	Количество единиц
1.	Прецедентные онимы (имена): <i>«А там и Пушкин!»; «Зря только Пушкина выбрал он фоном!»;</i> <i>«Болдино»; «Пушкин»</i>	4 (44,44%)
2.	Прецедентные высказывания: <i>«...Из экранов, из окон, / из витрин, из зеркал, / от Колхиды далекой до Финляндии скал...»;</i> <i>«Русью пахнет, судьбою, говном...»;</i> <i>«У Лукоморья дуб // зелёный... Да, как в Шильково... золотая...»;</i> <i>«...Предвижу всё. Набоковский фрейдист...»;</i> <i>«...Еду-еду один в чистом поле, // Нет, не воин, а беглый холоп»</i>	5 (55,56%)
	Итого:	9

Все представленные в таблице ПФ выполняют референтивную функцию. В 66,67% (6 ед.) случаев также выявлено выполнение поэтической функции, в 55,56% (5 ед.) номинативной.

В анализируемых сборниках Т. Ю. Кибирова обнаруживаются разнообразные прецедентные единицы (прецедентные имена, высказывания), связанные с А. С. Пушкиным и охватывающие различные этапы его жизни и творчества. Влияние великого поэта заметно отражается на когнитивной основе и языковом сознании автора, что находит свое отражение в стихотворных произведениях, созданных в разные периоды его творческого пути.

Список литературы

1. Гудков Д. Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. – 2-е изд., стереотип. – М.: ЛЕНАНД, 2020. – С. 26–28.
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 363 с.
3. Кибиров Т. Ю. Сантименты. Восемь книг. – Белгород: РИСК, 1993. – 384 с.
4. Кибиров Т. Ю. Внеклассное чтение. Избранные стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 2010. – 192 с.
5. Кибиров Т. Ю. Время подумать уже о душе. Книга новых стихов. – СПб.: Пушкинский фонд, 2015. – 48 с.
6. Нахимова Е. А. Прецедентные имена в массовой коммуникации: монография / ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т»; Ин-т социального образования. – Екатеринбург, 2007. – 207 с.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в девятнадцати томах. – М.: Воскресенье, 1995. – Т. 3.2: Стихотворения 1826–1836 годов. – 760 с.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в девятнадцати томах. – М.: Воскресенье, 1995. – Т. 6: Евгений Онегин. – 761 с.
9. Резников Д. Р. Функционирование прецедентных феноменов, связанных с творчеством А. С. Пушкина, в поэтическом тексте Т. Ю. Кибирова // Молодежь. Наука. Общество–2020: Всероссийская студенческая науч.-практ. междисциплинарная конф. (Тольятти, 25 декабря 2020 – 29 января 2021 г.): сб. студенческих работ. – Тольятти: Изд-во ТГУ, 2021. – С. 384–388.
10. Резников Д. Р. Прецедентные имена политических деятелей в поэтических текстах Т. Кибирова // Гуманитарные чтения в политехническом университете: сб. трудов Всероссийской научно-практ. конф.: в 2 ч. – СПб., 2021. – С. 173–178.

УДК 821.161

Р. И. Максинаев

Соотношение «пушкинского текста» и «русского культурного текста» в киноповести Ю. Алешковского «Тройка, семёрка, туз...»

В статье раскрывается специфика трансформации сюжета «Пиковой дамы» А. С. Пушкина в киноповести Ю. Алешковского «Тройка, семёрка, туз...». Установлено, что автором сделан акцент на обыгрывании образа пушкинского Германна его дублером из киноповести – Германом Ёлкиным, образ которого актуализирует русские национальные и литературно-фольклорные архетипы, святочно-рождественскую тематику, типы героев-праведников и русские национальные стереотипы.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Юз Алешковский, пушкинский текст, интертекстуальность, метатекстуальность, мотив карточной игры, святочно-рождественские мотивы.

Relationship of «Pushkin Text» and «Russian Cultural Text» in Y. Aleshkovsky's Film Story «There, Seven, Ace...»

The article reveals the features of the transformation of the plot of “The Queen of Spades” by A. S. Pushkin in the film story “Three, Seven, Ace” by Yu. Aleshkovsky. It has been established that the author focused on playing up the image of Pushkin's Herman by his double from the film story, Herman Yolkin, whose image actualizes Russian independence and literary and folk archetypes, Christmas themes, characterizes righteous heroes and Russian stereotypes.

Key words: A. S. Pushkin, Yuz Aleshkovsky, Pushkin's text, intertextuality, metatextuality, card game motif, Christmas motifs.

В метапоэтическом восприятии Юза Алешковского весьма значительное место занимает проза А. С. Пушкина. Являясь во многом уже состоявшимися литературными архетипами, с богатыми социокультурными, литературными и историческими подтекстами, пушкинские литературные герои становятся своеобразными эталонами классического литературного канона и образцами русского «культурного текста» с соответствующими национальными коннотациями и богатой аксиологией и таксономией героев. Эти литературные архетипы органично встраиваются в собственное восприятие автором пушкинских литературных образов, в частности, образа Германна из «Пиковой дамы» (1833).

Новелла А. С. Пушкина представляет собой образец сложного метапоэтического мышления и является произведением многослойного метатекстуального построения с различными историко-культурными и литературными аллюзиями. Будучи текстом, созданным писателем с поэтическим мышлением, новелла представляет собой с точки зрения нарратологического анализа и герменевтики богатый материал ввиду неочевидности не только авторской позиции, но и благодаря принципу изображения героя с точки зрения разных повествовательных инстанций, вызывающих определённый ореол литературной игры и создающих вторичные образы (метатексты) вымышленности [3, с. 287].

Кроме того, в новелле на тематический уровень, таким образом, выставляется архаический мотив карточной игры, гадания, генерирующий различные социокультурные и литературные контексты эпохи: типичную светскую жизнь дворян (их досуг); мистические представления XVIII–XIX вв. (И. Сведенборг, Сен-Жермен); представления о европейском романтическом герое (романтизм, готическая литература – намёки на гипнотизм-магнетизм Германна); образ Наполеона; религиозные представления и литературные сюжеты на тему договора человека с Мефистофелем.

Главный герой новеллы Германн – инженер, обрусевший немец, человек с рациональным мышлением. Однако его рациональность амбивалентна: в ней – крайней бережливости и экономности как стереотипе немецкого национального характера кроется иррациональная сторона – жадность, алчность к богатству и деньгам, толкнувшая якобы холодного и прагматичного инженера на неординарный поступок, благодаря вере в счастливые три карты, с помощью которых можно всякий раз оказываться в выигрыше.

Автор так выстраивает новеллистический сюжет «Пиковой дамы»: берёт устоявшийся стереотип о немцах и «выворачивает» его наизнанку, сочетая якобы несочетаемые психологические характеристики героя с точки зрения разных повествовательных инстанций (нарратора и других персонажей – Томского и Лизаветы Ивановны) и встраивая его типичный немецкий образ в разные культурно-исторические дискурсы и контексты представлений эпохи. Так, изначально, по версии нарратора, Германн предстаёт как «сын обрусевшего немца», который «был скрытен и честолюбив», однако «имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости»; «...будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее*, – а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» [2, с. 218, 219]. С точки зрения «мазурочной болтовни» Томского (оценка нарратора), адресованной Лизавете Ивановне, Германн – «лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», «на его совести по крайней мере три злодеяния» [2, с. 228]. По комментарию всезнающего нарратора, Лизавета Ивановна считала, что «портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло её воображение» [2, с. 228]. Однако из скрытного бережливого немца Германн превращается в «чудовище» (характеристика Лизаветы Ивановны) после доведения до смерти старой графини, а также напоминает ей «портрет Наполеона» по тому, как он «сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь» [2, с. 229].

Такой широкий диапазон характеристик персонажа свидетельствует о расширении контекста с помощью различных метатекстуальных аллюзий на романтические стереотипы героя-злодея. При этом у Пушкина образ Германна – это образ подчёркнуто западного, нерусского человека, «расчётливого немца», врага – «Наполеона», образ романтического героя-злодея. Его двойная фикциональность во вторичной «литературности» его образа. Его фанатичная вера в счастливую участь и три тайные беспроегрышные карты карнавализуют русский миф о прагматичных, рациональных немцах не без помощи западных же (немецких в том числе) романтических и мистических представлений, сюжетов и образов (проза Э. Т. А. Гофмана). Тем самым, образ «нерусского» Германна приобретает черты русского человека – азартного, рискованного, но, в глубине, противоположного авантюрному духу и так называемой «широте, щедрости русской души», «загадочной русской душе».

Таким образом, для Юза Алешковского в образе Германна как антитезе «русскому характеру» важна его глубинная «нерусскость». Поэтому автор в киноповести «Тройка, семёрка, туз...» (опубл. в 1996 [1]) выстраивает творческий диалог с новеллой А. С. Пушкина. Для автора, находящегося в условиях чужой культуры, становится важной актуализация темы русского национального характера, темы русского «культурного текста», «русского культурного кода». При этом «пушкинский текст» выступает классическим эталоном русской культурной парадигмы, где образы карточной игры символизируют одну из национальных привычек / стереотипов русского человека (азарт, свободу, желание рисковать, надежду на русский «авось»; ср. выражения «русская рулетка», «русские горки» и т.п.). В качестве

настоящего «дублера» пушкинского Германа выступает образ советского секретного инженера Германа – силача, бывшего работника цирка, генерирующего в себе архетип русского богатыря, но действующего совсем противоположно немецкому Герману из «Пиковой дамы».

Так, рассказчик характеризует Германа следующим образом: «Герман Ёлкин был атлетически сложенным молодым человеком высокого роста и натуральным русским красавцем, гены которого, к счастью, не пострадали от очень раннего алкоголизма покойного отца, шахтёра». Герман «был каким-то засекреченным придурком. Причём придурком настолько засекреченным, что он и сам не знал, в чём именно заключается смысл его секретной деятельности под землёй» [1, с. 326]. Будучи сиротой, опекаемый родным дядей, председателем райком в Воркуте, был им пристроен на блатную должность («синекуру») в засекреченной лаборатории под землёй, в которой занимались информированием «небожителей о зверствах капиталистической формации, где человек человеку – банк в овечьей шкуре и где погоня за сверхприбылью полностью вытеснила экологическую заботу банков не только о волках, но и о тиграх с леопардами, бобрами и выдрами» [1, с. 328].

В киноповести сочетаются излюбленные Алешковским антиутопические мотивы и хронотоп. Во-первых, мотив секретного задания (как в романе «Кенгуру»), во-вторых, хронотоп замкнутого секретного пространства (сродни «Маскировке» и «Николаю Николаевичу»). Так, герой, работая в сверхсекретной лаборатории под землёй, в последний день путча получает от секретаря райкома Воркуты Дебелова, своего дяди, абсурдное секретное задание по сохранению партийных взносов для строительства дирижабля и на создание агитационного телефильма с целью сохранения коммунизма. Кроме того, получает на карманные расходы десять тысяч рублей, которые проигрывает, играя в карты. Зная, что у дяди есть свои люди на Лубянке и бежать ему некуда, пытается повеситься, но неудачно. Являясь заложником жестокой тоталитарной системы, которая может увенчать и развенчать любого, даже самих генсеков и вождей, герой пребывает в состоянии экзистенциального выбора. Сочетая в себе, кроме того, и черты героя карамазовского типа (любвеобильность, разгул, пьянство, жизнь одним днём, преувеличенная страстность и эмоциональность), Герман склонен к рефлексии: «Спазм искреннего отвращения к действительности чуть ли не наизнанку вывернул всё страдающее существо Германа. <...> Даже если у тебя есть бабки на бутылку, то выстоять за ней в адские эти перестроечные времена очередищу в продмаге – что отдирать язык от морозной железки. Не жизнь, а бесконечное унижение по вертикали **“Жидкостью для удаления волос с мозолей”**. Была такая опечатка в кроссворде «Советского пограничника» ... из-за неё дядин брат, капитан, зав. отделом журнала, вынужден был слинять в отставку... *Тоска покинутости в самогонном аппарате партии. Жаль мне себя, пропащего, жаль, окаянного, так, что поневоле начинаешь жалеть всех, при безысходной своей похмельной ненависти ко всему страдающему человечеству. Так жить нельзя, а жить иначе, к сожалению, невозможно, как говорит дядя. Не дают иначе жить все звенья агонизирующей административно-командно-вошечной системы»* [1, с. 343; курсив здесь и далее в цитатах наш. – Р. М.]

Пребывая в состоянии экзистенциального выбора, в итоге заключает: «Да, велика Россия, а бежать в ней некуда! Врезаться дирижаблем в звёзды и – все, ибо так

жить нельзя...» [1, с. 348]. Мотив замкнутого пространства в сочетании с утопическими мечтами идеологов и фанатиков коммунизма (секретное подземелье, железный занавес, страх, излишний контроль органов безопасности – и утопические проекты вроде символического перестроечного дирижабля) показывает перестроечную агонию тоталитарной системы. Глубоко символично выглядит неудачная попытка самоубийства героя, который пытается повеситься с помощью дядиного галстука «с белыми серпиками и чёрными отбойными молоточками на красном фоне». Как отмечает нарратор, «наш герой был из эдаких вот безумных мечтателей. Правда, до отвала намечтавшись, он почувствовал, что грезить больше никак не может – не осталось в уме его ни грёз, ни надежд» [1, с. 347].

Кроме того, несмотря на очевидный антиутопический контекст повести, интертекст «Пиковой дамы» постоянно сопутствует герою, оформляя его литературную фикциональность, а также диалогическую связь с пушкинским метатекстом. Перед тем как неудачно повеситься, Герман слышит музыку увертюры к «Пиковой даме», не зная, откуда она и что она означает. Нарратор поясняет, что «пару арий из этой великой оперы Герман запомнил, крутя кратковременный роман с немолодой уже певицей, потрясшей воркутян исполнением партии Лизы во время гастролей в Воркуте ...ой оперы» [1, с. 350]. Однако контекст принадлежности героя к образам «Пиковой дамы» очевидно снижен: «Арии эти он напевал в здорово перевернутом виде либо с безнадежной похмельюги, либо после получки, в ресторации, в момент благодушного ожидания холодных закусок и графинчика водки...» [1, с. 350].

В момент неудачной попытки повеситься в квартиру тёщи парторга приходят две незнакомые женщины. Он их называет «дама бубей» и «червовая дама». Этот субъективный момент повторяет сумасшествие пушкинского Германа, когда тот начинает смешивать жизнь и карточную игру: «Тройка, семерка, туз – не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: “Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная”. У него спрашивали: “который час”, он отвечал: “без пяти минут семерка”. Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз – преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» [1, с. 234].

Кроме того, старая дама, с которой знакомится герой в самолёте, была надушена духами «Пиковая дама», которые в финале повести герой выпрашивает себе в качестве подарка и которые по возвращении в Россию пропивает после очередного похмелья. («В самолёте он сидел рядом со старой дамой, от которой пахло чудесными духами. У Германа была потрясающая память на духи, которые он дарил подругам, а потом ими же иногда опохмелялся, но этот запах он чуял впервые» [1, с. 357]).

После ухода демократок к нему является его покровитель из компашки состоятельных людей, играющих в азартные игры на крупные суммы, Паша Бушмин (по кличке Буш). Нарратор комментирует такое стремление героя к азарту и крупным ставкам: «На взгляд Германа, с тупым автоматизмом повторившего типичную психологическую ошибку всех неудачников, это было залогом крупного форта» [1, с. 352]. Буш вербует Германа для другого секретного задания (в итоге как оказалось чисто коммерческого) – улететь в Нью-Йорк и передать там кейс человеку без глаза, держа в руках сигнальную книгу «Записки мадам де Сталь». А человек без глаза должен был держать в руках книгу с синей обложкой «Стансы к Августе» И. Бродского.

Герман – алкоголик, кутила и картёжный неудачник – удивляется заданию Буша, его доверию к нему. Однако Буш, его волшебный помощник и одновременно совратитель («я тебя завел в колоду, я тебя и спасу»), открывает ему пафосную истину: «В тебе есть *нечто такое, что, несмотря ни на что, внушает надежду на возрождение душевного здоровья нашего многострадального русского народа*» [1, с. 355].

В интертекстуальном литературно-фикциональном образе Германа сочетаются различные пласты черт разных литературных героев. Так, мотив двойничества сопровождает фигуру Германа на протяжении всего повествования. Его двойник, внутренний голос – некий Внуго – внушает ему «авантюрные, подлые мысли». Однако герой сопротивляется этому голосу. Нарратор по ходу повествования изрекает и такую метатекстуальную (метапоэтическую) сентенцию: «Собственно, человек высоконравственный отличается от тряпки и преступника тем, что пылко сопротивляется даже самым злодейским мыслям и не позволяет им в конце концов превратиться ни в натуральное злодейство, ни в жлобский поступок» [1, с. 357–358]. Эта намеренная оговорка нарратора обнажает истинные авторские идеи, отсылающие к широкому пласту «русского культурного текста», содержащего такие концептуальные темы, как «русский талантливый народ», «праведники», «юродивые», в целом к комплексу толстовских героев, изображаемых в процессе внутреннего изменения, мыслей, души, как изображение «диалектики души». То есть темы, которые изначально присущи русской традиционной культуре, пропитанной христианской религиозной философией и православной этикой. Это антропологические концепты, чуждые коммунистической идеологии и соцреалистическому канону.

В этом смысле весьма примечательны метафилософские размышления нарратора, объясняющие дальнейшее преображение героя: «*В философском состоянии, знаете ли, пребывают иногда не только преподавательницы бывшего марксизма-ленинизма, жены генсеков или трудяги из института философии, но и простые, малообразованные люди, вроде парня с Воркуты*. Герман, конечно, нисколько не походил, скажем, на Арину Родионовну, Платона Каратаева, старца Зосиму или Макара Деушкина, представлявших великим нашим философам людьми чуть ли не с идеальным слухом на всё первостепенное и обладавших редким даром соотнесения частного с целым, *то есть всего преходящего, человеческого – с божественным и вечным*» [1, с. 349]. Примечательно, что в момент самоубийства Герман слышит увертюру к «Пиковой даме» – «некую звуковую границу, отделяющую мир его жизни от молчания запредельных пространств» [1, с. 350]. Метапоэтические комментарии нарратора указывают на соотношение образа Германа и образов русских героев высокой классики с тем, чтобы *показать связь образа Германа с праведнической линией героев русской литературы*.

Заметим, что уже сама говорящая фамилия Германа – Ёлкин – указывает на то, что данный Герман совсем не тот – пушкинский обрусевший Германн-немец. С одной стороны, она созвучна идиоме «ёлки-палки» (изначально ёлки устанавливали у питейных заведений в эпоху Петра I) и ассоциируется с русской эмоциональной идиоматикой. С другой – придаёт его амбивалентному образу святочную семантику, так как герой выступает также и в качестве волшебного помощника: будучи одетым в русского Деда Мороза, незадолго до Рождества спасает старую даму, соседку по месту в самолёте – русскую эмигрантку из Штатов, реанимируя её во время

перелёта в США. Таким образом, убийца старой графини пушкинский Германн у Юза Алешковского становится *спасителем старой дамы*. Здесь очевидно изменение героя в лучшую сторону по мере его передвижения и изменения пространственных локаций. «Полёт как бы поднимал его над всем земным и над муками обанкротившейся, пропившейся совести», – отмечает внутренние изменения героя нарратор [1, с. 357]. Передвижения и изменения героя не только символичны, но и обусловлены друг другом. Изначально герой находится под землёй в буквальном и символическом смысле, в секретной советской лаборатории. Кроме того, жизнь в тоталитарном государстве, причём на Крайнем Севере, сковывает его, подавляет, располагает к асоциальному поведению (пьянству и разврату), редуцирует его богатые сверхъестественные возможности. Переодевание и передвижение героя в пространстве также дополняют друг друга. Более того, здесь необходимо говорить о чудесном хронотопе, поскольку преобразования героя происходят в праздничное, карнавальное время – Новый год и Рождество (последняя неделя декабря и первая неделя января). Переодеваясь в Деда Мороза, герой словно преобразуется, попадая в иное – рождественское, святочное пространство, где возможно чудо и преобразование. Во время игры в казино в Нью-Йорке герой «почувствовал нечто, напоминающее состояние предельной заводки на всю пружину. Но при этом *он старался смотреть на себя со стороны, чего раньше с ним никогда не случалось*» [1, с. 402]. С ним происходит колоссальное преобразование:

«Германн, почувствовав себя совершенно опустошённым, *начисто лишился всякого азарта. Сами деньги обесценились в его глазах настолько, что это могло бы показаться врачам одним из симптомов душевной болезни. Ко всему происходящему в казино он был теперь абсолютно безразличен. Ему казалось непонятным, зачем люди столь страстно совершают игорные движения и почему каждый из них просто-таки изнемогает от страстного напряжения сообщить одноруким бандитам, колоде карт, колесу рулетки – всем, одним словом, бездушным орудиям Случая желанные цифры, квадраты, цвета и так далее?*» [1, с. 403]. Последний фрагмент цитаты похож на так называемый *приём остранения*, введённый в научный оборот В. Б. Шкловским, когда что-то всем известное и понятное описывается, наоборот, как что-то неизвестное и странное, представляясь в новом остранённом свете.

Как мы видим, автор намеренно обыгрывает сюжет «Пиковой дамы», наделяя героя *сверхъестественными, но положительными чертами*: герой становится *бесстрастным ко всему происходящему, азарт и страсть к игре исчезают*. Поэтому в противовес неудачам *пушкинского Германна*, всем сердцем стремящегося к обогащению и фанатично верящего в магический набор карт, – Германн Алешковского, используя искомый набор карт – *тройку, семёрку и туза (одиннадцать)*, а также *зеро* чудесным образом выигрывает в казино. Нарратор подробно комментирует внутренние изменения героя, при этом внутри герой также чувствует мистические время-пространственные перемещения и озарения сознания: «Тройка, семёрка, туз... Мгновенность подобного озарения не имела ничего общего не только со скоростью света, но и с самим понятием скорости. Вспыхнувший в существе Германна образ действий просто *вывел его за пределы всесильного измерения, за пределы Времени, навязывающего и людям, и звездам необратимую последовательность действий*».

Должно быть, *он побывал в пространстве остановленного мгновения, где даже самый ничтожный и слабый, но чуткий ко всему невидимому человечико обретает вдруг свободу властвовать не только над привычкой, но и над хитроумными перипетиями собственной судьбы*» [1, с. 404].

Однако герой *останавливается на определённом уровне понимания*, что отмечает всезнающий нарратор: «Если бы не желание с почтением отнестись к свыше явленному знаку, не спокойное согласие со всем, этим знаком внушаемым, и не озорство души, бежавшей из плена азарта, то Герман безусловно презрел бы дальнейшую игру. Так люди, без всякого усилия воли бросившие курить, удивляются впоследствии тому, что некогда курили, и отвращаются даже от умозрительного желания закурить вновь. А ежели и берут в рот сигарету, то исключительно для веселого напоминания привычке о том, что её нет...» [1, с. 404].

Таким образом, можно отметить следующие *центральные мотивы киноповести*: 1) мотив карточной игры (казино, кроссворд), смешение игры и жизни; 2) антиутопические мотивы (замкнутое пространство секретной подземной лаборатории, секретные задания); 3) святочно-рождественские мотивы (духовное преображение и карнавальное переодевание героя, волшебные помощники, чудесный хронотоп, символика локаций и перемещений героя в пространстве и обусловленные с этим духовные изменения героя); 4) мотив денег и обогащения (трансформированный).

Карнавализуя и обыгрывая пушкинский интертекст, автор добивается актуализации «русского культурного текста», «реанимирует» эталонные образы и черты русского национального характера – юродивость (чудаковатость), бескорыстие, находчивость, азартный (авантюрный) дух без жажды наживы. Активно используя пушкинские цитаты и аллюзии, автор обыгрывает сюжет «Пиковой дамы», делая из дублера Германна не убийцу и стяжателя, а спасителя старой дамы. При этом образ пушкинского Германна обыгрывается: из образа жадного стяжателя – дублер Германна в киноповести превращается, наоборот, в авантюрного, но не алчного героя, отчасти карнавально-циркового (силача, русского богатыря), отчасти персонажа сказочного типа, вроде волшебного помощника, что маркируется его карнавальным переодеванием в русского Деда Мороза во время поездки в США.

Таким образом, автор обыгрывает пушкинский образ Германна – персонажа холодного, с немецким именем, экономного и жадного, образ, противоположный образам с русским национальным характером: щедрым, рискованным, но бескорыстным, не имеющим практической жилки. Кроме того, тема денег и обогащения также подвергается трансформации, обесцениваясь в итоге в глазах главного героя Германа. В киноповести тем самым актуализируется тема русской культуры в связи с эмиграцией Ю. Алешковского и его адаптацией в чужой культурной среде.

Список литературы

1. Алешковский Ю. Ещё один том. – М.: ННН, 1996. – 416 с.
2. Пушкин А. С. Романы и повести // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. – Л.: Наука, 1978. – Т. 6. – 576 с.
3. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама» / пер. с нем. А. И. Жеребина (I и II части). – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2013. – 356 с.

Образное сравнение в повести А. С. Пушкина «Выстрел» (номинативный и переводческий аспекты)

В работе исследуется номинативная структура образного сравнения в повести А. С. Пушкина «Выстрел» и способы ее передачи на английский язык в четырех переводах англоязычных авторов. Показано, что в тексте А. С. Пушкина предметы и образы сравнения включают, соответственно, следующие типы номинации: (1) субстанция и признак – перцептивный образ; (2) субстанция, вовлеченная в событие, – визуальная сцена; (3) субстанции и признаки в рамках ситуации – гипотетическая ситуация. При этом образ сравнения помещается в большинстве случаев в максимально сходную пространственную область, в которой сравниваемый образ представлен метонимически – через наиболее яркую деталь либо признак. Проведенный анализ свидетельствует в пользу того, что успешный перевод образного сравнения во многом предопределяется идентификацией переводчиком семантического типа номинации составляющих сравнительной конструкции, а также степенью эквивалентности в передаче метонимического образа сравнения.

Ключевые слова: образное сравнение, предмет сравнения, образ сравнения, семантический тип номинации, переводческий эквивалент.

Ekaterina Yu. Khrisonopulo

Simile in A. S. Pushkin's Story «The Shot» from the Perspectives of Designation and Translation

The present paper studies the structure of designation of similes that occur in A.S. Pushkin's story "The Shot" and the ways of rendering the similes into English in four translations of English-language authors. It is shown that in A.S. Pushkin's text objects and images of similes include, respectively, the following types of designation: (1) a thing and its property – a perceptual image; (2) a thing as an element of an event – a visual image; (3) things and their properties within a situation – a hypothetical situation. Besides, in many cases the image of a simile is placed into a maximally analogous spatial region where this image is represented metonymically, through its most conspicuous detail or property. The conducted analysis reveals that successful translations of similes are largely dependent on the translator's identification of the semantic type of designation reflected in the constituents of a simile, as well as on the degree of equivalence in conveying its metonymic image.

Key words: simile, object of comparison, image of comparison, semantic type of designation, translation equivalent.

Стилистический прием сравнения является одним из наиболее распространенных образных средств, используемых в художественной литературе. Не случайно в стилистических описаниях разных языков авторы обращают внимание на самые различные его аспекты. Например, в концепции английской стилистики И. В. Арнольд [1] подчеркивается, что сравнение, во-первых, представляет собой частный случай выражения образности в тексте, которое возможно на различных языковых уровнях [1, с. 126], во-вторых, – имеет статус импликации при использовании метафоры [1, с. 174], в-третьих, – получает формальное выражение при использовании лексических, морфологических и синтаксических средств [1, с. 117].

В то время как И. В. Арнольд делает акцент на языковых механизмах выражения образности при использовании сравнения, И. Р. Гальперин [3, с. 140] трактует

этот стилистический прием в первую очередь как средство образной номинации или способ описания определенных содержательных сторон предметов либо явлений. В частности, автор выделяет такие необходимые предпосылки использования сравнения, как отнесенность сравниваемых сущностей к разным классам объектов; наличие общей черты у сравниваемых объектов либо явлений; возможность отсылки как к качеству предмета, так и к действию как основанию для сравнения; необходимость проведения не только аналогии, но и образного разграничения в тексте описываемых предметов и явлений.

Антропоцентрический подход к использованию сравнения отличает трактовку этого приема в работе Ю. М. Скребнева [5, с. 145–151]. Автором предложено понимание сравнения как выражения мыслительного процесса. Это предполагает, что использование образного сравнения представляет собой выражение в языке мысленной идентификации объекта либо явления. Отмечается, что процесс идентификации получает эксплицитное выражение через использование показателей сравнения, а также что идентификация является частичной, поскольку сущности сопоставляются только по одному из имеющихся у них свойств.

К упомянутому подходу Ю. М. Скребнева примыкает наше исследование показателей сравнения в английском языке [6]. На примере выбора конструкций образного сравнения с предлогом *like* либо союзом *as* в сонетах У. Шекспира показано, что каждое из служебных слов вносит свой вклад в общую семантику, выражаемую сравнительной конструкцией в целом. При этом и предлог *like*, и союз *as* указывают на мыслительные процессы и действия, стоящие за проведением аналогии, выраженной сравнением. В частности, показано, что в то время как употребление предлога *like* способствует созданию перцептивного образа, стоящего за вводимой именной группой, использование союза *as* имплицитно, что образу сравнения преддицируются те же признаки, что и его предмету и что, соответственно, предмет и образ сравнения категоризируются в сравниваемом аспекте как объекты одного класса.

В контексте выполненных исследований сравнения как стилистического приема недостаточно изученным остается вопрос о том, какова семантическая специфика двух составляющих сравнительной конструкции – ее предмета (того, что сравнивается) и образа (того, с чем сравнивается), которые получают номинацию в рамках единого семантико-синтаксического целого и обеспечивают создание стилистических эффектов в тексте. Малоизученным также остается вопрос об особенностях передачи номинативной структуры сравнения в переводе с одного языка на другой.

В настоящей работе ставится цель выявить специфику номинации структурных составляющих образного сравнения (его предмета и образа) в прозаическом тексте и проанализировать особенности передачи сравнительных конструкций в русско-английском художественном переводе. При этом, вслед за В. Г. Гаком [2, с. 315], понятие номинации трактуется в широком плане – как “обозначение всего отраженного (или отражаемого) и познаваемого человеческим сознанием, всего сущего или мыслимого: предметов, лиц, действий, качеств, отношений и событий”. Когда речь идет об образном сравнении, то номинацию получает как предмет сравнения, так и его образ, на который указывает показатель сравнения, в прототипе выраженный такими служебными словами, как союзы (типа “как”) либо предлоги (англ. “like”).

В качестве объекта исследования в работе выступают примеры образного сравнения из повести А. С. Пушкина «Выстрел» [4, с. 48–59] и их английские эквиваленты в переводе британского автора XIX века Томаса Кина [9, р. 138–152], а также в трех современных художественных переводах произведения, выполненных Рональдом Уилксом [8, р. 7–19], Гиллоном Айткеным [10, р. 71–86], Ричардом Пивиром и Ларисой Волохонской [7, р. 39–49].

В целом, в тексте А. С. Пушкина насчитывается восемь примеров употребления образного сравнения, в которых среди номинаций предмета проводимой аналогии можно выделить три основных типа: (1) субстанция и признак: *Стены его комнаты были все в скважинах (как пчелиные соты)*; (2) субстанция, вовлеченная в событие: *Он стал ходить по комнате (как тигр по своей клетке)*; (3) субстанции и признаки в системе взаимосвязей и взаимоотношений в рамках ситуации: *Я ждал графа с каким-то трепетом (как проситель из провинции ждет выхода министра)*. Приведенные к каждому из семантических типов предмета сравнения примеры являются несколько адаптированным вариантом оригинальных высказываний, полное воспроизведение которых вместе с английскими переводами будет проанализировано ниже.

В большинстве случаев использования сравнения (в пяти из восьми употреблений) его предмет представлен в виде **субстанции и ее признака**. В двух случаях предмет сравнения представлен неодушевленными объектами, обозначения которых занимают позицию подлежащего предложения. Это относится, в частности, к конструкции *шампанское лилось рекою* [4, с. 49], в которой напиток предиктируется тот же признак “литься”, что и реке. Этот момент находит отражение во всех английских переводах, в которых из всех возможных эквивалентов глагола ‘литься’ подбирается тот, который наиболее естественным образом характеризует реку, а не разливаемый в бокалы напиток. Иначе говоря, переводчики выбирают глагол *flow* (букв. “течь”), а не *pour* (букв. “наливать”, “литься”), ср.: *the champagne flowed like water* [9, р. 139]. Вместе с тем, расхождения в переводах наблюдаются при передаче другого предмета сравнения – стен, на которых виднелись следы от пуль, напоминавших пчелиные соты: *Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные* [4, с. 49]. В предложении из текста А. С. Пушкина наименование предмета сравнения “стены” и его признака “все в скважинах” расположены контактно с обозначением образа сравнения “соты пчелиные”, в результате чего между двумя составляющими сравнительной конструкции формируется плавный переход. Однако в трех переводах этого предложения на английский язык предмет сравнения обозначен предикативным словосочетанием “стены комнаты были источены скважинами от пуль”: *The walls of his room were all riddled with bullet holes like a honeycomb* [7, р. 40]; *The walls of his room were riddled with bullet-holes and resembled a honey-comb* [10, р. 72]; *The walls of his room were riddled with bullet-holes, so that they resembled a honeycomb* [8, р. 8]. Наименее удачным следует признать последний из приведенных переводов, поскольку в нем проводится непосредственная аналогия между признаком “быть источенным скважинами от пуль” и общим впечатлением, который производят пчелиные соты. Гораздо более удачным следует признать перевод, в котором соты, как и в тексте оригинала, сравниваются со стенами на основании большого количества скважин (holes): *The walls of his room were riddled with bullets, and were as full of holes as a honeycomb* [9, р. 139].

В трех других случаях описания субстанции и ее признака в качестве предмета сравнения выступает лицо или внешний облик человека, воспринимаемый одновременно с его свойством: *Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий из рта, придавали ему вид настоящего дьявола* [4, с. 52]; ... *лицо его горело как огонь...* [4, с. 58]; ...*графиня была бледнее своего платка...* [4, с. 58]. Во всех приведенных высказываниях внешность человека описывается метонимически. В первом примере на отдельных качествах лица – его бледности, сверкании глаз, исходящем из рта дыме. Во втором примере лицо характеризуется в целом, хотя очевидно, что речь идет о “горящих” глазах. В третьем случае упоминается персонаж (“графиня”), хотя речь идет о части внешнего облика (цвете кожи). В наиболее удачных переводах приведенных описаний внешности метонимический принцип номинации сохраняется. Например, в переводе Р. Уилкса [8, р. 11] наименования всех аспектов внешности лица, сравниваемого с дьяволом, сопровождаются употреблением притяжательного местоимения “his”, которое обычно употребляется при обозначении всего, что связано с этим лицом: *His grim pallor, his flashing eyes and the dense smoke issuing from his mouth made him look like the Devil incarnate*. Менее удачным является перевод сочетания “мрачная бледность” с упоминанием слова “лицо” (face), поскольку это однозначно устраняет метонимию как средство выразительности, ср.: *the grim pallor of his face* [10, р. 76]. В свою очередь, в переводе Р. Пивира и Л. Волохонской [7, р. 42], где – при сохранении метонимии – устраняется связь с конкретным описываемым лицом (в результате использования неопределенного артикля и отсутствия грамматического показателя), менее экспрессивно представлен носитель описываемых свойств внешности: *A grim pallor, flashing eyes and the thick smoke coming from his mouth gave him the look of a real devil*.

Два других случая описания внешности при использовании образного сравнения содержатся в конце повести: ... *лицо его горело как огонь; графиня была бледнее своего платка...* [4, с. 58]. В приведенном примере внешность персонажей (графа с горящим лицом и побледневшую графиню) представлена через восприятие рассказчика, в связи с чем вполне мотивированным является перевод, в котором эквиваленту слова “лицо” как предмету сравнения (*his face*) предидируется глагол в форме длительного вида, ср.: *His face was burning like fire...* [10, р. 84]. Что касается предикации признака слову “графиня” (the Countess), то в оригинале этот признак передается прилагательным “бледный”, с помощью которого, как правило, описывается лицо. Вместе с тем, в значении русского прилагательного “бледный” в большей степени присутствуют указания на цвет чем у ближайшего английского аналога этого слова “pale”. В связи с этим использование прилагательного “pale” при описании внешности графини, как это делается в трех переводах, едва ли можно признать вполне удачным, ср.: ...*the countess was paler than her own handkerchief* [8, р. 18]. Более выразительным звучит перевод, в котором используется прилагательное цвета “white”. Выбор переводчика позволяет сохранить в тексте перевода цветовую характеристику внешности персонажа: ... *the Countess was whiter than her own handkerchief...* [9, р. 150].

Когда предмет сравнения представляет собой второй семантический тип, т.е. когда с чем-то сравнивается **субстанция, вовлеченная в событие**, выбор номина-

ции этого события также играет немаловажную роль при семантическом структурировании сравнения в целом. В повести «Выстрел» встречается один такой случай: ...*Сильвио стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке* [4, с. 54]. Внезапное хождение персонажа в процессе принятия важного решения представлено в оригинале с особым акцентом на направлении движения (“взад и вперед”) в рамках ограниченного пространства (“по комнате”). Когда ходящий человек как предмет сравнения представлен в тексте перевода без учета пространственного аспекта движения, то дальнейшее уподобление его тигру в клетке выглядит менее естественным, ср.: ...*Silvio started pacing the room like a tiger in its cage* [8, p. 14]. В случае использования глагола “pace” (букв. “шагать”) более удачным является перевод, в котором используются слова с пространственной семантикой (“up and down”), передающие разнонаправленное движение по ограниченному пространству: ...*Silvio... began pacing up and down the room like a tiger in his cage* [9, p. 146].

Третий семантический тип предмета сравнения предполагает выделение **целостной ситуации**, в которой субстанции и признаки находятся во взаимосвязи друг с другом. Такого рода ситуациям в высказывании также предидируются определенные свойства, и уже совокупность ситуации и предидируемых ей свойств сравнивается с сущностями иного порядка. Например, одним из двух примеров изображения ситуации в сравнительном аспекте является ситуация ожидания рассказчиком появления другого лица: ...*я оробел и ждал графа с каким-то трепетом, как проситель из провинции ждет выхода министра* [4, с. 55]. В приведенном высказывании подчеркивается значимость ожидания хозяина крупного поместья (“ждал графа”), а также эмоциональное состояние рассказчика (“оробел”, “с каким-то трепетом”). В буквальном переводе этого высказывания [7, p. 46] его смысл передается следующим образом: ...*I grew timid and waited for the count with a certain trepidation, the way a provincial petitioner awaits the appearance of a minister*. В приведенном примере несмотря на его кажущуюся близость к тексту оригинала все же наблюдаются неточности в передаче элементов целостной ситуации ожидания важного лица. Во-первых, русский глагол “оробел” указывает на быстрый переход в называемое эмоциональное состояние в преддверии волнующего события. В переводе, в свою очередь, используется прилагательное “timid”, которое предполагает, что робость является относительно постоянной характеристикой человека. Во-вторых, ожидание значительного лица у дверей его кабинета – это культурно укорененная ситуация, которая при передаче на иностранный язык требует указания на само ожидаемое событие – в данном случае выход графа и приглашение посетителя или гостя в кабинет. В переводе “waited for the count” этот момент не передается. Наконец, передача местоимения “какой-то” в сочетании “с каким-то трепетом” с помощью прилагательного “certain” привносит смысл приблизительности, встречающийся зачастую в научных текстах, в то время как в оригинале выражается неопределенность и диффузность переживаемой эмоции. Учет всех особенностей ожидания передается в другом переводе: ...*I began to feel nervous, and awaited the appearance of the Count in some trepidation, as the suppliant from the provinces might await the arrival of the minister* [10, p. 81]. В приведенном переводе значимость и торжественность ожидания подчеркивается выбором книжного слова “await”, а не распространенного глагольного сочетания “wait for”. В переводе также упоминается само ожидаемое событие (“the appearance of the Count”), а не только его участник,

как в первом переводе. Достаточно точно передаются также выражения, описывающие эмоциональное состояние рассказчика. Переход в состояние волнения обозначается словосочетанием “began to feel nervous”, которое соотносимо с переживанием эмоции именно в текущий описываемый момент (как и в тексте оригинала). Смутный характер ощущаемого рассказчиком волнения, выраженного сочетанием “с каким-то трепетом”, передается фразой с прилагательным “some”, которое точно передает семантику неопределенности.

Наряду с предметом сравнения немаловажную роль в переводе играет выбор номинативных единиц при передаче на английский язык образа сравнения. Последний в анализируемом произведении А. С. Пушкина, как и предмет сравнения, представлен тремя типами: 1) перцептивным образом; 2) визуальной сценой и 3) гипотетической ситуацией (как реальной, так и нереальной). Обратимся к примерам, иллюстрирующим выделенные типы образов сравнений.

Одним из наиболее лаконичных сочетаний, обозначающих образ сравнения в тексте оригинала, является номинация “рюмка водки”, когда соответствующий референт сравнивается с привычкой персонажа практиковаться в стрельбе ежедневно по три раза перед обедом: *Это у него было заведено, как рюмка водки* [4, с. 56]. В данном примере описывается целостная ситуация (“это” – практика стрельбы) по аналогии с другой **гипотетической ситуацией** (образом сравнения) – привычкой выпивать рюмку водки. Эта привычка, представленная в тексте оригинала метонимически, через её предметную составляющую (“рюмка водки”) передается полностью в одном из переводов: *It was as much his custom to do this as it was to drink his daily glass of brandy* [9, p. 149]. Детализация образа сравнения с устранением метонимии приводит к устранению образного средства как такового, поскольку в итоге сравниваются две привычки без привлечения образного обобщенного компонента. Кроме того, в переводе привычка выпивать рюмку водки представлена как имеющаяся у персонажа (“his daily glass of brandy”), хотя это не следует из текста оригинала. То же самое можно сказать и о переводе, в котором – при сохранении метонимии – персонажу “присваивается” привычка выпивать, не только стрелять: *It was as much a part of his daily routine as a glass of vodka* (букв. “Это было такой же частью его распорядка дня, как рюмка водки”) [8, p. 15]. В буквальном переводе, где используется предлог “like” в качестве эквивалента союза “как”, происходит – в силу самой семантики английского предлога (в отличие от союза) – уподобление привычки (событийного понятия) и предмета (конкретного представления): *It was a habit with him, like a glass of vodka* [7, p. 47]. Наиболее удачным следует признать перевод Г. Айткена [10, p. 82], в котором в качестве показателя сравнения используется союз “as”, который может указывать на событие, и где, как и в оригинале, гипотетическая ситуация представлена метонимически: *It was as much a habit with him as a glass of vodka*.

При описании другой гипотетической ситуации – ожидания просителем выхода министра, – с которой сравнивается ожидание рассказчиком появления знатного лица (о чем шла речь выше), перевод Г. Айткена также представляется наиболее удачным: *...I began to feel nervous, and awaited the appearance of the Count in some trepidation, as the suppliant from the provinces might await the arrival of the minister* [10, p. 81]. В этом переводе гипотетичность ситуации подчеркивается за

счет употребления глагола “might” (“might await”). В результате англоязычному читателю предлагается интерпретация образа сравнения как чего-то воображаемого и не принадлежащего к той историко-культурной реальности, в которой он находится. Менее адресатно ориентированными являются другие переводы, в которых глагол ожидания передается формой настоящего времени, ср.: ...*I began to feel nervous and awaited the count with some trepidation, just as a provincial petitioner awaits the entrance of a minister* [8, p. 15].

Как уже упоминалось выше, изображение события в сравнительном аспекте встречается в повести «Выстрел» один раз – при описании ходьбы персонажа. В качестве образа сравнения при этом выступает **визуальная сцена**, фиксирующая один из моментов мыслимого или воображаемого события. В примере, о котором идет речь, визуальную сцену представляет ходьба тигра по клетке: ...*Сильвио стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке* [4, с. 54]. В большинстве случаев (трех переводах из четырех) сравнительный оборот переводится как *like a tiger in its/his cage*. Как следствие использования в этих переводах притяжательных местоимений – “its” либо “his” – особый статус получают посессивные смыслы, которые едва ли передаются русским местоимением “свой”. В английском тексте информация, передаваемая сравнительным оборотом, начинает распределяться между смыслами “животное в клетке”, “разнонаправленная ходьба в ограниченном пространстве”, “посессивная взаимосвязь клетки и животного”. Учитывая низкую степень значимости посессивного отношения в русском оригинале, наиболее удачным можно признать перевод, в котором используется конверсия (существительному “cage” соответствует причастие “caged”) и в котором основной акцент делается на разнонаправленной ходьбе тигра по клетке: ...*Silvio began to walk up and down the room like a caged tiger* [10, p. 79].

Перцептивный образ как смысловая основа сравнительного оборота встречается в случаях, когда предметом сравнения является субстанция и её признак. Отличительной особенностью большинства образов сравнения в тексте А. С. Пушкина является их соотнесенность не только с обобщенным мыслительным представлением, но и с конкретным (иногда подразумеваемым) объектом в описываемой обстановке. Например, проанализированные выше случаи сравнения скважин в стенах комнаты с пчелиными сотами, выражения эмоций на лице с огнем, бледности лица с цветом платка основано на проведении аналогии по определенному признаку с объектами, которые могут находиться в непосредственной близости с предметом сравнения. Например, не исключено, что к помещению, в котором стены были испещрены скважинами, где-то недалеко примыкала пасека с пчелиными сотами, что рядом с человеком, охваченным эмоциями, стояла свеча (возможно, вызвавшая образ “горящего лица”), а побледневшая героиня держала в руках платок, который по цвету был таким же, как и цвет ее лица. По сути, перцептивный образ сравнения может находиться там же, где и сравниваемый предмет. В том случае, если переводчик обращает внимание на эту особенность референтной и концептуальной близости предмета и образа сравнения в повести А. С. Пушкина, в переводном тексте используются трансформации, благодаря которым оба элемента сравнения как бы сближаются, даже если объективно они принадлежат разным типам реальности. В частности, проведение аналогии между персонажем и “настоящим дьяволом” основано на сопоставлении реального человека и существа из верований и суеверий. Буквальный перевод фразы *придавали ему вид настоящего дьявола* сочетанием

gave him the look of a real devil [7, p. 42] едва ли будет обладать той же выразительностью, что и фраза в оригинале, тем более что образ дьявола в русских повериях может отличаться от представлений о нем в англоязычном лингвокультурном сознании. Гораздо более близким к оригиналу будет сочетание “the Devil incarnate” (букв. “дьявол во плоти”), которое как бы присваивает герою черты, свойственные дьяволу, и позволяет читателю самому домыслить образ в соответствии с представлениями той культуры, к которой он относится, ср.: *The grim pallor of his face, his flashing eyes, and the thick smoke issuing from his mouth made him look like the Devil incarnate* [10, p. 76].

Проведенный анализ языкового материала свидетельствует в пользу того, что степень эквивалентности двуязычного перевода образного сравнения в художественном тексте во многом зависит не только от подбора переводчиком языковых единиц, которые бы выступали в качестве контекстуально независимых эквивалентов предмета и образа сравнения, но и от трактовки семантического типа номинаций, которые представляют предмет и образ сравнения в высказывании. В свою очередь, семантический тип номинации как предмета, так и образа сравнения находит отражение в предикатах, с которыми соответствующие номинации сочетаются.

Список литературы

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 384 с.
2. Гак В. Г. Типология лингвистических номинаций // Гак В. Г. Языковые преобразования: Некоторые аспекты лингвистической науки в конце XX века. От ситуации к высказыванию. 2-е изд., испр. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – С. 310–366.
3. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка: Опыт систематизации выразительных средств: монография. – М.: ЛИБРОКОМ, 2014. – 382 с.
4. Пушкин А. С. Сочинения: в 3 т. – М.: Худож. лит, 1987. – Т. 3. Проза. – 528 с.
5. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка: учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – 221 с.
6. Хрисонопуло Е. Ю. Служебное слово как знак мыслительной категоризации в поэтическом тексте сонетов У. Шекспира // Пушкинские чтения–2011. “Живые” традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVI междунар. науч. конф. 5–6 июня 2011 г. / под ред. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2011. – С. 394–402.
7. Pushkin A. S. Novels. Tales. Journeys. The Complete Prose. A new translation by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. – London: Penguin Books, 2016. – 484 p.
8. Pushkin A. S. Tales of Belkin and Other Prose Writings / Translated by Ronald Wilks with an Introduction by John Bayley. – London: Penguin Books, 1998. – 195 p.
9. Pushkin A. S. The Captain's Daughter and Other Stories / Translated by Natalie Duddington and Thomas Keane. – New York: Vintage Books, 2012. – 292 p.
10. Pushkin A. S. The Complete Prose Tales / Translated by Gillon Aitken. – London: Vintage Books, 2008. – 527 p.

УДК 821.161.1+ 821.612.91

И. И. Андреева, Ву Тхе Кхой

Некоторые интересные страницы вьетнамской пушкинистики

В статье описывается становление школы переводчиков с русского языка во Вьетнаме. Представлены переводы произведений А. С. Пушкина и других русских поэтов ведущих вьетнамских переводчиков Хоанг Тхюи Тоана и Ву Тхе Кхой, история издания первого собрания сочинений Пушкина в 5 томах на вьетнамском языке. Также отмечены способы популяризации творчества русских поэтов во Вьетнаме: выставки, конференции, создание культурно-лингвистического Центра «Восток-Запад» при

Ассоциации научных исследований по Юго-Восточной Азии, Фонда взаимных переводов российской и вьетнамской литератур, а также частного «Музея русской литературы», созданного Тхюи Тоаном.

Ключевые слова: переводы произведений Пушкина на вьетнамский язык, популяризация русской литературы, вьетнамская русистика.

Ida I. Andreeva, Vu The Khoi

Some Interesting Pages of Vietnamese Pushkin Studies

The article describes the formation of a school of translators from the Russian language in Vietnam. Translations of works by A. S. Pushkin and other Russian poets by leading Vietnamese translators Hoang Thuy Toan and Vu The Khoi are presented. The history of the publication of the first collected works of Pushkin in 5 volumes in Vietnamese is described. Also noted are ways to popularize the work of Russian poets in Vietnam: exhibitions, conferences, the creation of the cultural and linguistic Center “East-West” at the Association for Scientific Research in Southeast Asia, the Foundation for Mutual Translations of Russian and Vietnamese Literature, as well as the private “Museum of Russian Literature”, created by Thuy Toan.

Key words: translations of Pushkin’s works into Vietnamese, popularization of Russian literature, Vietnamese Russian studies.

*Поэзии связующая нить, и
В чуждой речи слышится родное.
Мы все живём надеждою одною:
Частицы наших душ соединить*
Б. Войцеховский

В 2022 г. в Ханое в парке Хоабинь (Мир) был открыт подаренный Союзом писателей России и Посольством России во Вьетнаме памятник А. Пушкину (скульптор Н. Кузнецов-Муромский), на цоколе которого выбита всем хорошо знакомая строчка «Я помню чудное мгновенье» на русском и вьетнамском языках.

Пушкин по праву считается самым известным и любимым русским поэтом во Вьетнаме. Он стал первым русским автором, произведения которого были включены в учебные планы вьетнамских школ, колледжей, профессиональных училищ, институтов и университетов.

Сегодня вьетнамская пушкинистика насчитывает уже не одну тысячу переводов, изданий и переизданий, критических статей, монографий и учебных пособий, сборников и альманахов, защищенных кандидатских и докторских диссертаций (на русском и вьетнамском языках), выставок, презентаций и является одной из самых разработанных областей вьетнамской русистики с большими достижениями, интересными наблюдениями и интерпретациями. При этом как отличительную черту вьетнамских русистов, в том числе и пушкинистов, можно отметить то, что они являются своего рода энциклопедистами: т.е. одновременно выступают как переводчики, издатели, дипломированные ученые-специалисты, вузовские преподаватели, авторы учебников, статей, монографий, диссертаций, сами пишут стихи и переводят их на русский, осуществляют переводы не только с русского на вьетнамский, но делают и обратные переложения, среди них есть даже уникальные двуязычные поэты.

С некоторыми из них мне довелось близко познакомиться и сотрудничать в 80-е гг. уже прошлого столетия во время командировки в Ханойский университет

для преподавания русской литературы. С тех пор наши дружеские и научные связи не прерываются на протяжении вот уже более 40 лет. Моим коллегам-русистам (которых я знала еще простыми вузовскими преподавателями, а сегодня они являются одними из самых известных переводчиков Пушкина, маститыми учеными) и посвящается данная статья (См. Примечание).

Но сначала несколько слов об истоках пушкинистики во Вьетнаме. Имя Пушкина и его стихи (на французском языке) во Вьетнаме впервые прозвучали более 120 лет назад при очень «необычных обстоятельствах». Об этом сообщает известный вьетнамист А. Соколов в своей статье 2013 г., ссылаясь при этом на сведения вьетнамского исследователя Хоанг Ван Кан [9]: «В конце XIX века у берегов Северного Вьетнама впервые бросил якорь русский корабль. Это был крейсер “Забияка”, под командированием капитана второго ранга А. М. Доможирова с 15 офицерами и 153 “нижними чинами” на борту. “Посланцев России, – сообщала газета “Тонкинские новости”, – торжественно встречал Ханой во вторник 30 января 1894 года”. В честь русских моряков в губернаторском дворце был дан бал, на котором доктор Ле Лан читал стихи, обнаруженные им в неизвестно каким образом попавшем в Ханой сборнике “Черная роза”, изданном в Петербурге. В сборнике были и стихи А. Пушкина, которые имели большой успех» [7, с. 299].

Далее некоторые вьетнамские исследователи пишут, что отдельные случайные переводы произведений А. С. Пушкина появлялись во Вьетнаме еще в период колониализма, начиная с середины 20-х годов XX века. Но только в 1937 г., в год 100-летия со дня гибели поэта, была опубликована первая статья о нем знаменитого ученого, писателя и журналиста Фан Кхоя «По случаю столетия со дня смерти одного великого русского поэта: А. Пушкина» (в журнале «Сонг Хыонг», № 30). Но пока это было лишь предварительное знакомство с Пушкиным – едва ли только не по имени.

Основной этап становления и развития вьетнамской пушкинианы, как и русистики в целом, начинается только после Августовской революции 1945 г., когда образовалась Демократическая Республика Вьетнам и начался общий культурный подъем в стране: активно проявляется интерес к России, в вузах в 1945 г. вводится преподавание русского языка, пристальное внимание привлекает русская литература, особенно Пушкин, которого начинают переводить (прежде всего прозу), и он становится уже достаточно известен. Так, в 1957 г. после падения Дьенбьенфу, обозначившего конец французского колониального ига, на вьетнамском были изданы повесть «Гробовщик» (пер. Чу Хак); «Кавказский пленник» и «Сказка о царе Салтане» (пер. Чунг Тхонг), но выполнены они были с французского, так как еще не было своих переводчиков-русистов.

В 1954 г. первый президент страны Хо Ши Мин лично отобрал 100 одаренных юношей и девушек для изучения русского языка в Советском Союзе. Часть из них после подготовки в специальном интернате в Москве получила далее возможность учиться в советских вузах. Среди них в первую очередь могу назвать хорошо мне знакомых Хоанг Тхюи Тоана и Ву Тхе Кхоя, окончивших в 1961 г. филологический факультет Московского педагогического института. Еще на студенческой скамье оба они предприняли попытку переложения русской поэзии на родной язык, начав с лирики Пушкина и Лермонтова, а далее стали их активными «проводниками» в

родной стране в самых разных аспектах: как переводчики, издатели, преподаватели-русисты, ученые-исследователи, популяризаторы.

Сегодня Тхюи Тоана называют и главным вьетнамским «пушкинистом», и связующим «мостом» между русской и вьетнамской литературами. Он стал первым вьетнамским переводчиком, принятым в Союз писателей Вьетнама, а позднее был избран почетным членом и Союза писателей России. Именно его перевод пушкинской строки «Я помню чудное мгновенье» и был выбит на памятнике Пушкина в Ханое.

К своему 85-летию в 2023 г. Тхюи Тоан перевел и издал более 70 книг русских авторов, в том числе 10 сборников стихов А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, А. Твардовского, Н. Рубцова, Р. Гамзатова, Е. Евтушенко. По меткому выражению Ле Ван Няна, его друга, русиста и поэта, «прекрасная русская Муза пересекала границу на ладонях Тхюи Тоановых рук».

Особо следует отметить поистине подвиг его на ниве художественного перевода: талантливо выполненное переложение на вьетнамский язык и издание памятника древнерусской литературы – «Слова о полку Игореве». За этот перевод он был отмечен высшей российской литературной наградой – государственной медалью «Александр Пушкин 220 лет». А за большой вклад в дело развития и укрепления культурных и литературных связей между Вьетнамом и Россией в 2008 г. Тхюи Тоан удостоен ордена Дружбы Российской Федерации. Он также имеет многие почетные звания и награды в своей стране.

С начала же 2000-х гг., когда снова активно возобновились связи России и Вьетнама, во многом прерванные в 90-е гг., Тхюи Тоан выступил одним из основателей культурно-лингвистического Центра «Восток-Запад» при Ассоциации научных исследований по Юго-Восточной Азии, а затем стал Директором Фонда взаимных переводов российской и вьетнамской литератур, который сегодня продуктивно работает с обеих сторон.

Но главным делом всей жизни Тхюи Тоана, его призванием и достижением явилась многолетняя деятельность, связанная с Пушкиным в самых разных ее аспектах. Еще в середине 50-х гг. Тхюи Тоан сделал ПЕРВЫЕ переводы лирических произведений Пушкина на вьетнамский непосредственно с языка оригинала и отправил их на родину, где они были напечатаны в журнале «Ван Хок». «В моей душе звучала поэзия Пушкина, Лермонтова, Есенина... Так у меня зародилось желание перевести русскую поэзию на родной язык, чтобы вьетнамские читатели, которые не знают русский язык, могли это читать», – объяснял сам Тхюи Тоан решение стать переводчиком [10]. А позднее, уже будучи известным пушкинистом, в стихотворении «Автопортрет» (написанном в связи с собственным 80-летием) вспоминал:

Робко, но неутомимо перевод предпринял книг –
Пушкин, Лермонтов и Блок, Есенин... начали являться,
Чьи стихи наполнены энергией и пафосом молодых.
Пытка ли попытка – выстрелов глухие не боятся.
(Из лич. арх.) (пер. Ле Ван Няна)

Вернувшись на родину, оба друга, Тхюи Тоан и Тхе Кхой, не только продолжили работу над переводами русской поэзии, но организовали творческую деятельность и сплотили вокруг себя молодых русистов, преподавателей и переводчиков

Ханойского государственного университета и Ханойского института иностранных языков (многие из которых тоже были выпускниками советских вузов). Так в 60–70-е гг. прошлого века в стране начинается активная работа по переводу и изданию произведений русских авторов непосредственно с языка оригинала. И этим закладываются прочные основы переводческой школы русистики во Вьетнаме, прежде всего пушкинианы. Вначале особенно активно переводилась проза и драматургия Пушкина (сейчас практически переведено уже почти все) и непосредственно с русского, и с языков-посредников: французского, китайского и английского. (Подробные сведения об этом можно почерпнуть, например, из диссертаций Чан Тхи Тху Фыонг и Ву Тхыонг Линь, написанных на русском языке [14]).

Очередь лирики наступила несколько позднее и связана, в первую очередь, с работой над переводами поэзии Пушкина именно Тхюи Тоана, хотя делать это, по его воспоминаниям, порой приходилось под бомбами американских самолетов, совершавших тогда постоянные налеты на Северный Вьетнам, как писал тот же Ле Ван Нян (к сожалению, рано ушедший из жизни) в стихотворении «Чудо строк пламенной любви», написанном на русском языке:

На войне до смерти было ближе,
чем до жизни; Пушкина читали мы
Кто в окопах дымных,
Кто в застенках тьмы.
Вот свершилось чудо: многим выжить
помогли мгновенья чудные Любви [4, с. 9].

И все же в этих условиях в 1966 г. Тхюи Тоану вместе с другими молодыми русистами удалось осуществить выпуск в свет сборника «А. Пушкин. Лирические стихотворения и поэмы «Кавказский пленник» и «Цыганы» (в 2-х частях, Ханой, изд. «Ван Хок», тираж 2000 экз.) – ПЕРВОГО во Вьетнаме издания стихотворений и поэм русского классика на вьетнамском языке. Он выступил составителем сборника, автором примечаний и одним из переводчиков. В эту книгу вошло 63 лирических произведения, а также поэмы в переложениях как представителей старшего поколения (Те Ханя, Суан Зиеу – с французского), так и молодых переводчиков (Тхюи Тоана, Хоанг Чунга, Вьет Тхыонга, Тоанг Иена – непосредственно с русского). В 1986 г., к 150-летию со дня гибели поэта, сборник был переиздан тиражом уже в 20 тысяч экземпляров

Во вступительной статье известный вьетнамский поэт Хоанг Чунг Тхонг, отметив национальное своеобразие пушкинской лирики, особенно близкое мировосприятию и характеру вьетнамского народа («У Пушкина нежность без слабости, печаль без отчаяния, страстность вместе с упорством, мечтательность без отрыва от реальной жизненной почвы»), писал, что «Пушкин – великий русский поэт, великий поэт всего мира, поэт, с которым только еще начинается знакомство во Вьетнаме» [13, с. 9]. И этому во многом способствовала вся дальнейшая творческая и организаторская деятельность Тхюи Тоана и его коллег. Сам он перевел в общей сложности более 50 стихотворений Пушкина и «Сказку о золотом петушке» (а его переложения таких шедевров, как «Я вас любил», «Я помню чудное мгновенье», «Памятник», признаются лучшими среди многих других на вьетнамском языке).

В конце 90-х гг., когда на волне политики обновления во Вьетнаме небольшая группа переводчиков-русистов (в том числе Доан Ты Хюен, Ле Ван Нян, Дао Туан Ань, Тхюи Тоан и Тхе Кхой) создала Центр культуры и языков «Восток – Запад», он стал исполнительным его директором. А в 1999 г., когда во Вьетнаме широко отмечалось 200-летие со дня рождения Пушкина, этот Центр выпустил в свет ПЕРВОЕ в истории Вьетнама собрание сочинений в 5-ти томах великого русского поэта на вьетнамском языке, куда вошли переводы лирики многих вьетнамских переводчиков (в том числе и самого Тоана): 154 стихотворения и 7 поэм составили содержание двух первых томов. Издание стало своего рода итогом долговременного труда поколений вьетнамских пушкинистов, а также сотрудничества Центра «Восток-Запад» и издательства «Ван Хок». (Этот уникальный труд в новой редакции переиздается сейчас московским издательством Локхид Премиум совместно с Фондом вьетнамо-русских взаимопереводов, выпущено уже 2 тома: лирика и поэмы. – *И. А.*)

Затем, уже в начале XXI века переводческая и издательская деятельность Тхюи Тоана была продолжена: в 2014 г. вышел сборник «Лирика А. Пушкина» (в основном с его переводами и его же вступительной статьей); в 2021 г. небольшая книжка под названием «Друг в соседней комнате». Это собрание коротких рассказов и очерков о поэте, написанных самим Тхюи Тоаном для популярного чтения (Ханой, издательство Ассоциации вьетнамских писателей). Он является также одним из авторов монографии «А. Пушкин» (Ханой, 2007, в соавторстве с Нгуен Хыу Зыу), многочисленных научных и популяризаторских статей о поэте, опубликованных в журналах и газетах Вьетнама, СССР и России. Тхюи Тоан часто выступает на вьетнамских, российских и международных конференциях, симпозиумах, конгрессах с докладами и сообщениями о распространении и издании произведений Пушкина во Вьетнаме [10–11]. Он и сам пишет замечательные стихи, которые выходили несколькими сборниками, а также в переводах печатались в 80-е гг. в советских журналах (например, в журнале «Новый мир» было сделано несколько публикаций в переводах поэта И. Фонякова, побывавшего во Вьетнаме).

Верное служение русской литературе у этого замечательного человека и поэта выразилось не только в переводах ее на родной язык, но и в создании уникальной коллекции материалов, связанных с русско-вьетнамскими культурными и литературными связями в самых различных формах. Многие десятилетия он собирал и бережно хранил многочисленные документы, фотографии, публикации переводов и статей, другие экспонаты, имеющие отношение к русской литературе, в том числе и к любимому Пушкину.

На основе этой коллекции ее автор устраивал в 2000-е гг. по всему Вьетнаму несколько раз бесплатные тематические выставки для открытого ознакомления, которые имели большой успех («Переводы русской литературы на вьетнамском языке с 1929 по 2010 год» во Всероссийской государственной библиотеке в Москве, 2011 г.; «Пушкин во Вьетнаме», 2009 и 2014 гг.; «60 лет русской поэзии во Вьетнаме», 2013 г.). После этого у Тхюи Тоана и появилась идея создания Дома-музея русской литературы: «Мне почти 80 лет, пора думать о том, что можно оставить следующему поколению. Что я смогу передать своим детям? Я хочу оставить им собранные мной материалы, в которых воплощается моя любовь к русской литературе, и к А. Пушкину, в частности» [12]. Но осуществление задуманного потребовало много сил и времени, не говоря уже о материальной стороне проекта.

В 1988 г. Тхюи Тоану была присуждена Премия Дружбы за достижения в области культуры и искусства и Диплом Союза советских обществ и культурных связей с зарубежными странами. Полученная премия и была положена им в основу первоначального материального обеспечения музея, который создавался постепенно из его личных средств. А помещение для Музея было предоставлено в его родной деревне Фу Лыу уезда Тышон, что в 30 км от Ханоя (руководством провинции Бак Нинь была также оказана помощь в ремонте и оборудовании здания). И наконец в мае 2015 г. состоялось торжественное открытие этого необычного частного Музея, единственного в своем роде, с участием представителей посольства России во Вьетнаме, руководства Общества вьетнамско-российской дружбы, Ассоциации вьетнамских писателей и местной администрации, а также друзей и почитателей русской литературы.

Сегодня этот скромный двухэтажный домик с табличкой «МУЗЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» с вырезанными профилями Пушкина и Горького знают и посещают многие вьетнамцы, интересующиеся русской литературой, студенты и школьники, а также русские, приезжающие во Вьетнам. В двух небольших залах очень тесно размещается огромное число интереснейших экспонатов, которые объединены в несколько тематических разделов. Среди раритетов – копии первых переводов русской классической литературы, сделанные еще с французского и китайского языков в начале XX в., книги с дарственными надписями русских авторов и известных переводчиков художественной литературы, их портреты и фотографии.

Специальный большой и многообразный раздел посвящен Пушкину – любимому поэту Тхюи Тоана: все переводы и все издания на вьетнамском за прошедший век, монографии, статьи и другие научные работы вьетнамских авторов, портреты переводчиков и письменные оригиналы их переводов (например, Суан Зиеу, Те Ханя, Нгуен Куинь Хыонг и др.), освещение юбилейных конференций и массовых мероприятий в средствах печати, научные работы о Пушкине, все переводы его стихов, вьетнамские издания пушкинских произведений и даже сувенирные изделия. Есть даже специальная папка, в которой собраны все материалы только об одном произведении Пушкина во Вьетнаме – стихотворении «Я вас любил» (переводы разных вьетнамских поэтов, все публикации в различных средствах массовой информации и сборниках и др.).

Еще одним разносторонним вьетнамским русистом и переводчиком Пушкина является Ву Тхе Кхой. Заслуженный учитель Вьетнама, он всю свою жизнь посвятил распространению и преподаванию русского языка и литературы в стране. В ранней юности, подобно многим своим сверстникам, участвовал в войне Сопротивления против французов, далее в числе 100 «крестников» Хо Ши Мина был направлен на учебу в Советский Союз, где в 1961 г. с отличием закончил МГПИ им. Ленина.

В 60–70-е гг. по возвращении на родину Ву Тхе Кхой в течение 38 лет, по его собственному признанию и словам его учеников, «ни на шаг не отходил от кафедры» как преподаватель русского языка и литературы в Ханойском институте иностранных языков и Ханойском университете, заведовал кафедрами практики речи, русского языка, русской литературы, был деканом переводческого факультета и факультета русского языка.

На основе собственной практики им была разработана принципиально новая концепция преподавания русского языка вне языковой среды. Ее основные положения были изложены во многих его статьях в печати (на русском и вьетнамском), в докладах и выступлениях на многочисленных международных конференциях и получили должное признание. А главное – эта концепция была им практически реализована в комплексе учебников и учебных пособий по русскому языку для студентов языковых вузов Вьетнама (объемом более 2000 страниц). В сложных условиях войны его учебники переиздавались в 60–80-е гг. многократно ротационным способом большими тиражами. И это были основные пособия, по которым учились будущие русисты: переводчики, преподаватели, ученые и др., которые с глубоким уважением называют его и поныне Учителем, Сэнсэем, Мастером. (По этим учебникам довелось работать и мне во время командировки в Ханойский университет в 1982–1984 гг. и дать им высокую оценку. – *И. А.*)

Ву Тхе Кхой выступал всегда активным пропагандистом и защитником не только русского языка, но и русской литературы и культуры в своей стране. В трудные и во Вьетнаме 1990-е гг., когда все отвернулись от русского языка, он опубликовал в одной из центральных газет страны статью «Будьте верны русскому языку» и организовал Фонд поощрения для школьников, изучающих русский язык. Недавно М. Полетова, директор московского Музея Н. Рубцова, свою статью о вьетнамском переводчике (после посещения Тхе Кхоем Музея в качестве переводчика этого поэта) назвала «Спасибо, негасимый огонек!» [6].

Тхе Кхой – член Ассоциации вьетнамских писателей и один из ведущих вьетнамских переводчиков (перевел с русского и издал произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Рубцова, В. Короленко, А. Платонова, С. Залыгина, В. Бакланова, В. Быкова, В. Короткевича и др.), автор многочисленных статей о русских поэтах и писателях на страницах научных журналов и массовой печати. Он один из участников подготовки и издания пятитомного собрания сочинений Пушкина на вьетнамском языке (1999 г.) и «Нового большого вьетнамско-русского словаря» в 2-х томах (2012 г.). Тхе Кхой удостоен многих наград как в своей стране, так и в России, в том числе Почетного знака Россотрудничества «За дружбу и сотрудничество» (в 2023 г. в связи с 85-летием).

С именем Ву Тхе Кхоя связано во многом новое отношение к публикации переводов лирики Пушкина, и к самому ее прочтению и истолкованию, и к формированию переводческой школы во Вьетнаме. Свои переводы русской поэзии он начал, как и Тхюи Тоан, еще студентом, и это были стихи Лермонтова – его любимого поэта, которому он посвятил свой первый научный труд – институтскую дипломную работу 1961 г. (недавно подаренную им Музею Лермонтова в Тарханах). Во Вьетнаме Тхе Кхоя в шутку называют главным «лермонтоведом», как Тхюи Тоана – «главным пушкинистом».

Первой книгой, которая была издана Центром «Восток-Запад» в Ханое в 1999 г., специально к 200-летию русского поэта, стал изящно оформленный сборник «А. Пушкин. Лирика». Он включал всего 38 самых известных стихотворений по числу лет жизни поэта в переложениях разных переводчиков, в том числе Тхе Кхоя (как он сам шутливо замечает в письме: «Явился в нашей пушкиниане с переводами “В Сибирь”, “Талисман”, “Что в имени тебе моем”, “Мадона”). Книжка небольшая, но 11 из 38 стихотворений переведены впервые, количество переводчиков здесь

удвоено (по сравнению со сборниками 1966 и 1986 гг., изданных Тхюи Тоаном): вместо 6 их стало 12, причем половина совсем «новички».

В собрание сочинений Пушкина в 5-ти томах вошли переводы 15 стихотворений Тхе Хоя, первый вариант переложения «Медного всадника» и статья «Пушкин и Восток». Он выступил также одним из составителей и редакторов издания. Но примечательно, что в Приложении к первому тому лирики были приведены многие и различные варианты переложений, сделанные непрофессионалами: ученым-геологом, физиком-атомщиком, правительственным чиновником, студентом и др. Это была оригинальная идея, предложенная Хоем, поддержанная его коллегами и продолженная в дальнейшей издательской деятельности Центра.

Большое количество переложений пушкинских текстов было тогда получено, по воспоминаниям Хоя, довольно быстро с помощью размещения в Интернете специального Письма с просьбой присылать свои переводы Пушкина. В итоге их было получено более 200, из которых в собрание включили самые интересные. Остальные же позднее вошли в сборники начала 2000-х гг., подготовленные к изданию Ву Тхе Кхоем с его предисловиями: 2007 г. – «А. Пушкин. Лирика. Параллельное русско-вьетнамское издание» (52 произв., 93 перевода, 24 переводчика); 2014 г. – «А. Пушкин. Стихи. Параллельное русско-вьетнамское издание» (90 произв., 163 перевода, 37 переводчиков). В сборники, наряду с переложениями самого Тхе Кхоя и других известных профессионалов, включено много текстов и непрофессиональных переводчиков разных возрастов и профессий, многие из которых были выпускниками советских вузов и хорошо владели русским языком. (При этом, как правило, к каждому пушкинскому оригиналу даются 2–3 перевода. Так, например, к известным «Я вас любил..», «Я помню чудное мгновенье», «Если жизнь тебя обманет», «Узник» и др. – по 3 перевода). «Такой принцип составления сборников лирических произведений впервые был выдвинут мной еще в 1999 г. при работе над 5-томным, юбилейным собранием сочинений А. Пушкина. Данный подход поддерживался во всех последующих выпусках нашего Центра», – вспоминал об этом Тхе Хой в письме от 24 марта с.г. автору данной статьи, объясняя также цели подобной акции.

Сделано это было, по его словам, с целью показать любовь вьетнамцев к Пушкину, пробудить интерес во вьетнамском обществе, прежде всего у молодежи, к поэту и русской литературе, к России в целом после «провальных» 90-х гг., а также пробудить на этом примере известную склонность вьетнамцев вообще к поэтическому творчеству на примере создания переводов. Еще первый президент Вьетнама Хо Ши Мин однажды в беседе с поэтом П. Антокольским, переводившим его стихотворный «Тюремный дневник», заметил: «Во Вьетнаме все пишут стихи» [1, с. 6].

Можно специально отметить, что этот действительно уникальный вьетнамский опыт, который выражал совсем новый подход к презентации лирики Пушкина, способствовал передаче идейно-художественных нюансов его стихов на национальном языке, в то же время объективно становился своеобразной школой поэтического перевода, своего рода «мастер-классом», говоря сегодняшним языком, обеспечивая еще и преемственность поколений переводчиков.

В качестве замечательного подтверждения этому можем сослаться на публикацию Ву Тхе Кхоя «Геолог переводит Пушкина», напечатанную в журнале «Вьетнамская русистика» в 2013 г. (см. Приложение в конце данной статьи).

Своеобразным итогом его работы над переводами и в целом над творчеством Пушкина стал сборник 2019 г. «Медный всадник» (Стихи и поэма), в котором собраны все переложения Ву Тхе Кхоем пушкинской лирики (всего 30 стихотворений), сама поэма, а также дана необычная по своей теме статья его ученицы Нгуен Тхи Ньы Нгуен (ныне уже ушедшей из жизни) под названием «Образ Петра Великого в творчестве А. Пушкина и А. Платонова» [3]. Сюда же вошла и статья «“Анджело” – поэма, завещанная читателям 200 лет спустя», которая продемонстрировала новый подход к русскому поэту во вьетнамской пушкинистике начала XXI века с позиций мировосприятия человека Востока.

Основные положения этих работ Тхе Кхоя, кратко обозначенные им самим, состоят в следующем.

1. У Пушкина традиционные восточные понятия и настроения скрыты даже в произведениях, написанных не только на восточные, но и на самые обычные темы: «Новизна моей трактовки темы в том состоит, что в докладе <...> ставится задача раскрытия “восточного мироощущения” как подводного источника, которым пропитано художественное мышление великого русского поэта» (из письма от 23.03.2023).

2. Супружеская, семейная обязанность ставится выше любви ради сохранения семьи. Во Вьетнаме всегда большую роль играли и играют семейные и родовые отношения, свято почитаются традиции предков. Поэтому для вьетнамцев особое значение имеет тема любви – семьи – брака в произведениях Пушкина, которая в таком своем звучании во вьетнамской (равно как и в российской) пушкинистике специально не освещалась. Вьетнамский же исследователь на материале ряда стихотворений Пушкина после декабря 1825 г. (которые были переведены им впервые на вьетнамский), прямо или косвенно связанных с его невестой и затем женой Наталией Гончаровой, а также переписки поэта с ней и близкими друзьями, романа «Евгений Онегин» (в сопоставлении с «Повестью о Киеу» вьетнамского классика Нгуен Зу), «дает формулировку об идеале гармонии любви – брака – семьи в поэтическом творчестве и в самой жизни Пушкина». В статье «Пушкин и Восток» он пишет: «В образе Татьяны Пушкин, следуя восточной традиции, решает вечный конфликт между любовью и обязанностью – вечную проблему как в восточной, так и в западной литературе: Татьяна ставила обязанность выше любви ради семейного очага. Она становится идеалом любви и счастья для самого Пушкина, который был «влюбчив» и увлекался всякой красотой, от цыганской девушки до дамы лет на десять старше его, но который в тридцать лет по-настоящему влюбился и был полон решимости жениться на московской красавице Наталье Гончаровой... Таким образом, он перешел от понимания любви только как выражения чувств восхищения красотой... и нашел путь традиционной для Востока гармонии: гармонии между Любовью, Браком и Семейей. История любви Пушкина за его короткую жизнь в 38 бурных лет сложилась именно так: от минутного увлечения и быстро угасающей любви к чистой долгой привязанности к жене и семье» [15].

3. Добродетель, свобода и толерантность... В последующих своих исследованиях Тхе Кхой распространил эту концепцию «восточного мировосприятия» как подводного источника, которым пропитано художественное мышление Пушкина, на трактовку и других тем его творчества, в том числе на анализ проблемы взаимоотношения власти и личности человека, этики и права в его произведениях.

Известно, что на завершающем этапе творчества, после восстания 1825 г. Пушкин сосредоточился на углубленном изучении вопросов социальной философии и человеческой жизни и написал важные произведения на тему «власть и человек». Это поэмы «Анджело» и «Медный всадник», а также второй том «История Пугачевского бунта». Самым жестоким испытанием для человека является испытание властью: если хочешь узнать, кто такой человек, дай ему власть. Есть очень оригинальное, современное истолкование этой темы у Пушкина в поэме «Медный всадник», данное известным писателем Д. Граниным в его книге «Два лика».

Ву Тхе Кхой делает, по существу, то же самое на примере другой пушкинской поэмы – «Анджело», герой которой стоит перед тяжким выбором: злоупотребление властью для удовлетворения личных желаний или соблюдение закона. Острые споры на Востоке о соотношении «человечности» (добра, доброты) и «ритуалов» (церемонии, этикета), между моралью и правовым кодексом, между добродетелью и законностью велись еще с древнейших времен. И Пушкин, по мысли вьетнамского исследователя, хорошо показывает это в своей восточной поэме, каковой, несомненно, является «Анджело».

Художественная логика в ситуации выбора, которая стоит перед ее героем, «требует только одну из двух развязок: либо Анджело должен быть наказан, если в этом королевстве действительно соблюдается закон; или он может удовлетворить свои личные желания, если будет стоять выше закона, как это часто случалось в тоталитарных режимах. Пушкин разрешил этот конфликт иначе: король Дук помиловал Анджело. Именно этот художественно нелогичный способ разрешения противоречий на протяжении почти двух столетий вызывал споры критиков: какой идейный замысел передает здесь поэт?

По мысли Ву Тхе Кхой, Пушкин утверждает тем самым, что только добродетель, свобода и толерантность могут разрешить все конфликты в обществе. И в этом проявляется его высокая гуманистическая идея. «Таким образом, – заключает он, – послание великого русского поэта на ближайшие 200 лет таково: остерегайтесь лицемерных авторитарных правителей вроде Анджело: их уста говорят о законе, но на деле они готовы попираť закон, чтобы удовлетворить индивидуальные или групповые желания» [16].

Все эти интересные изыскания вьетнамского пушкиниста еще раз подтверждают, что «общечеловеческое, всеобщее постигается лишь через национальное. В Пушкине очень большая объединяющая, сближающая мощь. В современном разрывающемся мире трудно найти задачу более актуальную. Пушкин охраняет не только связь времен, но и связь народов», – по глубоко верному высказыванию Д. Гранина [2, с. 436].

Особо следует еще отметить, что Ву Тхе Кхой относится к редкому в своей стране числу переводчиков, кто переводит не только с русского на родной язык, но осуществляет и обратные переводы. Можно считать его выдающимся литературным достижением ПЕРВЫЙ перевод на русский язык «Повести о Киеу» классика вьетнамской литературы Нгуен Зу, которая до этого уже была переведена более чем на 40 иностранных языков. Это большое стихотворное произведение XVIII века (3250 стихотворных строк), восходящее своими истоками к китайской литературе и повествующее о вечно повторяющейся у всех народов и во все времена трагической

судьбе женщины, поруганной Красоты, так же значимо для вьетнамцев, как «Евгений Онегин» А. Пушкина для россиян.

Вспоминая о своей работе над переводом «Повести», сам Тхе Кхой в одном из писем к автору данной статьи рассказывал: «Уже давно мечтал я донести до русских читателей гениальную “Повесть о Киеу” гения нашей литературы. Но благоприятных условий для работы не было: потребовались годы упорного творческого труда... Спасибо ЮНЕСКО: приняла резолюцию о чествовании великого поэта во всём мире в 2015 году. Завершил я свой непосильный труд за 1 год, 5 месяцев и 4 дня» (личное письмо от 20 января 2019 г. – *И. А.*). В общей же сложности эта работа заняла у него более 15 лет. Книга вышла из печати в Ханое в последний день празднования юбилея Нгуен Зу («ровно в полдень 31 декабря 2015 года!») тиражом 1000 экз. и была высоко оценена как российскими, так и вьетнамскими специалистами. Справился он с такой большой и сложной задачей, несомненно, благодаря своим действительно энциклопедическим знаниям, а также прекрасному владению тремя языками: родным вьетнамским, русским – во всех его тонкостях как практик-теоретик и как переводчик и еще китайским.

В конце 1923 г. Тхюи Тоан и Тхе Кхой подготовили к переизданию сборник лирики А. Пушкина 1999 г. (который давно уже стал библиографической редкостью), приурочив его к 225-летию со дня рождения поэта. Он появился на полках книжных магазинов Ханоя в феврале этого года и адресован, как отмечается в предисловии Ву Тхе Кхой и одном из стихотворений Тхюи Тоана, в первую очередь молодому читателю:

Хорошо, что много лет спустя
Не вянут у вьетнамцев на устах
«Я вас любил» и
«Я помню чудное мгновенье» ...
Вот читатели кивают головой:
«Это Пушкин, а никто иной!» (Из лич. арх.) (пер. Ле Ван Няна)

В завершение нашего разговора приведем справедливые слова Нгуен Тхюи Ань (кандидата пед. наук, поэта и переводчика, лауреата Всероссийской литературной премии «Словес связующая нить» 2018 г. за книгу «Моя Ольга Берггольц») в адрес ее коллег: «На мой взгляд, во Вьетнаме переводчики русской литературы – энтузиасты, которым присуща высочайшая степень ответственности за свое дело» [5]. С этим трудно не согласиться.

Примечание:

В статье использованы фактические материалы, предоставленные автору вьетнамскими русистами: Хоанг Тхюи Тоаном (ксерокопии ряда документов из его Музея русской литературы, собранные в отдельную Папку и подаренные Тхюи Тоаном автору данной публикации в 2019 г.), Ву Тхе Кхоем (личные письма автору за 2019–2024 гг., статьи и книги), Ле Дык Тху (книги и письма 2023 г.), Нгуен Тхюи Ань (письма 2023 г.); переложения с вьетнамского статей Ву Тхе Кхой «Пушкин и Восток», «Анджело – поэма, завещанная читателям 200 лет спустя» осуществлены его ученицей, переводчицей и писательницей Нгуен Куинь Хыонг специально для данного издания. Автор выражает им всем свою глубокую благодарность.

Список литературы

1. Антокольский П. Предисловие // Хо Ши Мин. Тюремный дневник. Стихи. – М.: Иностранная литература, 1960. – С. 3–9.
2. Гранин Д. Завещание Пушкина // Пушкин в XXI веке. Сборник в честь Валентина Семёновича Непомнящего. – М., 2006. – С. 431–438.

3. Ву Тхе Кхой. «Был в давние времена царь Петр. Оставил он трон и пошел учиться ста ремеслам»: восприятие личности Петра Великого во Вьетнаме // «Не чародей, а гений...». Личность Петра Великого на фоне эпох. Материалы XV Международного петровского конгресса. – СПб.: Европейский дом, 2023. – С. 518–528.
4. Ле Ван Нян. «По-русски я пишу стихи, смеюсь и плачу...» (Стихи о русском языке). – Ханой: Ван Хок, 2006. – 127 с.
5. Нгуен Тхюи Ань. Интервью газете «Литературный Санкт-Петербург» 26 апреля 2022 года. Эл. ресурс. URL: <http://litgazeta.dompisatel.ru/archives/1765> (дата обращения: 30.03.2024).
6. Полетова М. Спасибо, негасимый огонек! // Правда. – 2009. – № 138.
7. Соколов А. А. Взаимное изучение литературы и языков – канал духовного сближения // Российско-вьетнамские отношения: современность и история. Взгляд двух сторон. – М.: ИДВ ПАН, 2013. – С. 299–310.
8. Стихи вьетнамских поэтов в собственных переводах // Литературный Санкт-Петербург. 2023. – 17 января. Эл. ресурс. URL: <http://litgazeta.dompisatel.ru/archives/2343> (дата обращения: 30.03.2024).
9. Хоанг Ван Кан. Произведения А. Пушкина во вьетнамских переводах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1996. – 22 с.
10. Хоанг Тхюи Тоан. Русский поэт А. С. Пушкин // Русская тройка: сборник статей и записок о русско-вьетнамской культурной коммуникации. – Ханой: Художественная литература, 1994.
11. Хоанг Тхюи Тоан. О переводе русской литературы во Вьетнаме в последние годы // Проблемы функционирования и преподавания русского языка в Юго-Восточной Азии. Доклады и сообщения Междунар. конф., Ханой, 3–5 ноября 2005. – Ханой, 2005.
12. Хоанг Тхюи Тоан. Интервью русскоязычной газете «Нянзан Онлайн» от 3 февраля 2014 года. Эл. ресурс. URL: <https://ru.nhandan.vn/> (дата обращения: 30.03.2024).
13. Хоанг Чунг Тхонг. А. Пушкин – гениальный поэт русского народа / вступительная статья // Лирика А. Пушкина. – Ханой: Ван Хок, 1966. – С. 3–24.
14. Чан Тхи Тху Фьонг. Восприятие А. С. Пушкина во Вьетнаме // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 9 (75). – Ч. 1. – С. 66–69; Нгуен Хьонг Линь. Восприятие романа А. Пушкина «Капитанская дочка» во Вьетнаме: проблемы перевода и изучения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2016. – 23 с.
15. Vũ Thế Hội. Pushkin và phương Đông. Aleksandr Pushkin. Tuyển tập tác phẩm (5 tập). – Hà Nội, 1999. – Т. 5 (А. С. Пушкин и Восток. Избранные сочинения: в 5 т. Т. 5. Ханой, 1999).
16. Vũ Thế Hội «Anzhelo» – thiên trường ca nhân gửi độc giả 200 năm sau // А. Pushkin. «Кы сї донг» (Thơ & Кы сї донг). Vũ Thế Hội dịch và giới thiệu. – nxb. Thế giới. – Hà Nội, 2019. – Тр. 216–226 («Анджело» – поэма, завещанная читателям 200 лет спустя // А. Пушкин. «Медный всадник» (стихи и поэма). Перевод, вступ. ст. и примеч. Ву Тхе Кхой. – Ханой. 2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ву Тхе Кхой

Геолог переводит Пушкина

К нам, вьетнамцам, Пушкин пришел на тысячу лет позже «Танши» (Đường thi), Ли Бо (Lí Bạch) и До Фу (Đỗ Phủ) и почти на столетие после французской романтической поэзии Гюго, Верлена, Бодлера, но в современном Вьетнаме нет иностранного поэта более известного и более любимого, чем Александр Сергеевич. Строки Пушкина лепечут малыши в детских садах, с широко раскрытыми глазами слушающие сказку про старого рыбака и золотую рыбку. Пушкина наизусть знают юноши и девушки, записывающие в дневники волнующие задушевные слова «Я вас любил»: Tôi yêu em, đến nay chừng có thể / Ngọn lửa tình chưa hẳn đã tàn phai... (Thúy

Toàn dịch). Пушкиным восхищаются и старцы, в бессонную ночь шепчущие созвучные своей душе «Стихи, сочиненные ночью...»: Chao, khó ngủ, không ánh đèn, im lặng / Bốn xung quanh là bóng tối nặng nề” (Thái bá Tân dịch).

К страстным поклонникам звонкой русской национальной лиры принадлежит и геолог, председатель Палеонтолого-стратиграфического общества кандидат геологических наук, доцент Ханойского государственного университета Та Хоа Фьонг. Я не знаю, когда впервые явилось «солнце русской поэзии» вьетнамцу по фамилии Та: на студенческой ли скамье геологического факультета Воронежского университета в центре России? Или на разведочных тропах в горах Алтая? Или же среди непроходимой тайги Сибири, когда он собирал материал для защиты своей научной диссертации в аспирантуре Новосибирского университета?

Очевидно одно: пушкинская лирика так запала в душу Та Фьонга, так проникла в его ум, что в его собственном поэтическом творчестве нет-нет да и прорываются отголоски и образы русского поэта. Вот зачин стихотворения «Память об одной дороге», сочиненного в провинции Куанг Бинь зимой 2003-го года и посвященного другу Чан Нги и группе авторов проекта по изучению пещер заповедника Фонг Ня – Ке Банг:

Không làn sương gợn sóng / Нет волнистых туманов,
Không ánh trăng mượt mà / Нет и бархатного света луны

Как видите, Та Фьонг словно спорит со своим любимым поэтом: Сквозь волнистые туманы / Пробирается луна...

Другая же строфа начинается почти точной цитатой из «Зимней дороги» Пушкина: Không nhà tranh, ánh lửa” (Ни огня, ни черной хаты).

А в конце вьетнамский геолог прямо указывает на источник своих поэтических ассоциаций:

Đêm nay sao nhớ vậy / Отчего же нынешней ночью
Một Con đường mùa đông? / Так вспоминается иная «Зимняя дорога»?)

Но удивительнее всего то, что пушкинские стихи так органически вплетаются в ткань художественных образов произведения вьетнамского поэта, что не укажи Та Фьонг на источник своих ассоциаций, неискушенный в русской поэзии вьетнамский читатель воспринимает их как совсем оригинальные поэтические образы вьетнамского поэта.

Перед взором читателя встает картина не бескрайней русской степи под луной в прошлом веке, а совершенно нашей, вьетнамской, современной ночной дороги сквозь глухие джунгли:

Không làn sương gợn sóng / Нет волнистых туманов,
Không ánh trăng mượt mà / Нет и бархатного света луны.
Bóng tối trùm quanh ta / Одна лишь тьма вокруг нас
Đậm đậm buồn man mác / Да печали версты, версты.

Послушайте дальше:

Không nhà tranh, ánh lửa / Ни соломенной хаты, ни огня
Đường băng cánh rừng hoang / Сквозь глухие джунгли бежит дорога
Không hàng hàng cột số / Нет и верст полосатых
Lấp lánh đèn phản quang / Лишь отблески плит осветительных.

Вполне естественно, что Та Фыонг переводит Пушкина. И, наверное, уже давно. Однако имя Та Фыонга-переводчика стало известно широким кругам вьетнамских почитателей русской поэзии несколько позже его имени как оригинального стихотворца.

Уже один этот факт свидетельствует о том, насколько серьезно и ответственно относится он к такому специфическому виду художественного творчества, как поэтический перевод, для которого одного поэтического таланта недостаточно: необходимы еще глубокие знания по языку и культурному фону оригинала. Этим, может быть, объясняется несколько «замедленное становление» Та Фыонга как поэта-переводчика – только с 1999-го года, когда он завоевал Первый приз на конкурсе переводов стихотворения А. С. Пушкина «Цветок», организованном совместно Центром языка и культуры Восток – Запад и Советом по переводу Союза вьетнамских писателей в связи с 200-летием великого русского поэта. Вот этот премированный перевод:

Bông hoa nhỏ (Цветок)

Nhìn bông hoa nhỏ héo tàn
Trong trang sách mở - lòng man mác sầu...
Nở khi nào? Ở nơi đâu?
Bàn tay ai hái? Tươi màu bao lăm?

Đem hoa vùi giữa trang văn,
Người ơi, để kỷ niệm lân gập nhau,
Hay ngày li biệt buồn đau,
Người đi, lút bóng rừng sâu, cánh đồng?

Người và người ấy còn không?
Cùng nhau xây tổ ấm nồng nơi đâu?
Hay như hoa – đã từ lâu,
Cánh rời rạc úa, sắc màu phai pha?

Очевидно, успех укрепил уверенность ученого геолога на новом поприще – поэтическом переводе: тогда же Та Фыонг представил с десятков своих переводов лирики великого русского поэта редакционной коллегии первого во Вьетнаме 5-томного, юбилейного, собрания сочинений А. С. Пушкина. Среди них весьма удачные переводы (кстати, впервые на вьетнамском языке) таких шедевров Пушкина, как «Признание» и «Бесы». А некоторое время спустя Та Фыонг уже принес автору этих строк девяносто переведенных стихотворений из лирики Пушкина, Лермонтова и Есенина. Ясно: увлекся новым трудом наш ученый геолог!

Но поэтический перевод – тяжкий труд. Ведь это «высокое искусство», как именовал его известный теоретик и критик художественного перевода Корней Чуковский, которого уже многие поколения маленьких вьетнамских читателей знают по прекрасному переводу «Доктора Айболита».

Всякое истинное искусство требует не только увлечения, но и упорного, прилежного труда. Со дня появления на переводческой арене имени Та Фыонга как поэта-переводчика прошло больше десяти лет, прежде чем вышел (в Ханое в издательстве “Художественная литература”) его сборник «Вершины русской поэзии» со 120-ю переводами из лирики А. Пушкина, М. Лермонтова, С. Есенина и А. Ахматовой.

Честно говоря, не все переводы Та Фыонга мне кажутся удачными. Но разве такой маститый переводчик лирики Пушкина, как Тхюи Тоан, добился успеха во всех случаях? Главное, нашим ученым геологом овладело настоящее увлечение русской поэзией, и я уверен, что он будет вновь и вновь возвращаться к своим переводам и добиваться их совершенства. Как, например, получилось в работе над переводом емкого по философскому смыслу маленького стихотворения «Воды глубокие», сочиненного великим Пушкиным незадолго до его трагической гибели:

Воды глубокие / Nước dưới sâu
Плавно текут. / Chảy êm nhẹ.
Люди премудрые / Người uyên thâm
Тихо живут. / Ồng lặng lẽ.

УДК 81.373

С. С. Изюмская

А. С. Пушкин и вопрос о соотношении понятий «чистота русского языка» и «иноязычные слова» (на материале романа «Евгений Онегин»)

Данная статья посвящена одному из актуальных вопросов современной лингвистики – «вечному» вопросу о мере использования иноязычных слов в русском языке. В центре внимания исследования – прогрессивные мысли А. С. Пушкина об иноязычных заимствованиях в пространстве художественного текста (на примере романа «Евгений Онегин»). Опыт прошлого всегда помогает выбрать правильный путь в будущем, направленный на совершенствование «языкового вкуса эпохи».

Ключевые слова: автор, художественный текст, чистота языка, иноязычное слово, заимствованная лексика.

Svetlana S. Izyumskaya

A. S. Pushkin and the Question of the Relationship between the Concepts of «Purity of the Russian Language» and «Foreign Words» (Based on the Novel «Eugene Onegin»)

This article is devoted to one of the topical issues of modern linguistics - the "eternal" question of the extent to which foreign words are used in the Russian language. The research focuses on A.S. Pushkin's progressive thoughts on foreign language borrowings in the space of a literary text (using the example of the novel "Eugene Onegin"). The experience of the past always helps to choose the right path in the future, aimed at improving the "linguistic taste of the era".

Key words: author, artistic text, purity of language, foreign language word, borrowed vocabulary.

В многогранной современной лингвистической парадигме особый интерес вызывают вопросы, затрагивающие «культуру речи», «чистоту русского языка», вопросы функционирования заимствованных слов иноязычного происхождения в русском языке. Соотношение понятий «чистота русской речи» и культура использования заимствованных слов было в центре внимания выдающихся ученых, писателей, великих мастеров слова еще с XVIII века: А. Н. Радищева, А. П. Сумарокова, Г. Р. Державина, Д. И. Фонвизина, И. А. Крылова, Н. М. Карамзина и других мыслителей.

Данный вопрос в связи с его актуальностью находился в центре внимания А. С. Пушкина. Так, он отмечал следующее: «Я не люблю видеть в самобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности» [4, с. 255], в этой фразе великий мыслитель имел в виду особенности языка салонов первой половины XIX века, хотя в своих исследованиях восхищается французским литературным языком. Поэт утверждал, что на замедление развития нашей словесности («ход нашей словесности») повлияло «общее употребление французского языка и пренебрежение русского» [4, с. 255]. А. С. Пушкин неоднократно иронизировал над позицией А. С. Шишкова по вопросу заимствованных слов. А. С. Шишков предлагал освободить русский язык от слов иностранного происхождения, заменять иностранные слова исконно русскими (*кий* – *шаротык*, *тротуар* – *топталыцем*, *попугай* – *переклиткой*, *калоши* – *мокроступы*, *парк* – *гульбище* и др.). А. С. Пушкин свое мнение по этому поводу изложил в письме к своему родственнику: «Не запретил ли он *Бахчисарайского фонтана* из уважения к святыне Академического словаря и неблажно составленному слову *водовет?*» [4, с. 257].

А. С. Шишков в своей книге «Рассуждение о старом и новом слоге» выразил четко свою позицию (нетерпимость) ко всем словам иностранного происхождения. Данная позиция, с одной стороны, нашла поддержку правительственных кругов России, с другой стороны, вызвала резкую критику известных мыслителей первой половины XIX века (Н. М. Карамзина, П. И. Макарова, Д. В. Дашкова и др.). Так, автор утверждал, что его книга «через министра просвещения поднесена была его императорскому величеству, и я осчастливлен был за оную знаком монаршего благоволения. Российская академия удостоила меня почестию медали. Многие духовные и светские особы, службою, летами и нравами почтенные, похвалили моё усердие» [4, с. 258].

Сторонники «нового слога» критически относились к высказываниям А. С. Шишкова по вопросу заимствованных слов в русском языке, считая его позицию слишком консервативной. По их мнению, только исторический подход при анализе лексических процессов русского языка (пополнение состава и др.) может помочь выработать правильную позицию, так как «язык следует всегда за науками, за художеством, за просвещением» [4, с. 258]. Следует не прерывать деятельность по созданию языка, доступного для книжных изданий, для широкого круга читателей. Так, оппоненты А. С. Шишкова решительно констатировали следующее: «Не хотим возвратиться к обычаям праотеческим, ибо находим, что, вопреки напрасным жалобам строгих людей, нравы становятся ежедневно лучше!» [4, с. 258].

А. С. Пушкин, выступая против механического перенесения иностранных слов в русский язык и включения новых иностранных слов без разъяснительного комментирования, не принимал крайнего пуризма А. С. Шишкова, его негативное отношение ко всем словам иностранного происхождения. Так, Пушкин эмоционально восклицает в письме к Гречу в 1821 году: «Уж эта мне цензура! Жаль мне, что слово *вольнлюбивый* ей не нравится: оно так хорошо выражает нынешнее *liberal*, оно прямо русское...» [4, с. 258].

В романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкин поясняет вопрос проникновения в русский язык иностранных слов и, затрагивая иллокутивные составляющие «ирония» и «сарказм», пишет:

Но панталоны, фрак, жилет,
Всех этих слов на русском нет
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо меньше б мог
Иноплеменными словами,
Хоть и заглядывал я встарь
В Академический Словарь [5, с. 242].

В примечании к «Евгению Онегину» автор с большим сожалением пишет, что его современники, мастера слова, слишком редко обращаются к Словарю Российской Академии, представляющим собой бессмертный памятник попечительной воли Екатерины и просвещенного труда наследников М. В. Ломоносова.

В связи с развернувшейся полемикой по вопросу употребления заимствованных слов А. С. Пушкин, помещая иноязычные слова (макаронизмы, иноязычные вкрапления) на французском языке, обращается к особому «ключу общения» (манере передачи сообщения). Данное понятие характеризуется статусно-ролевыми и межличностными отношениями между участниками коммуникации [3, с. 311]. Автор текста довольно часто затрагивает различные виды общения («ключи общения»).

Среди них следует выделить дружеское, шутовское, ироничное. Вступая в диалог с читателем (любимый приём А. С. Пушкина), автор обращается к слушателям, что создаёт почву для возникновения коммуникативной ясности. По мнению исследователей, данное понятие представляет собой «совпадение интенции автора и интерпретации адресата применительно к определенному тексту» [3, с. 248]. Например: «Она казалась верный снимок / *Du Comme il faut Шишков*, прости, / Не знаю, как перевести» [5, с. 308].

В художественном тексте «Евгения Онегина» автор нередко применяет нестандартные приемы помещения иностранных лексем в канву текста, привлекая внимание читателей. Среди них следует выделить следующий языковой приём: соединение в одной конструкции иноязычного и русского элемента синонимичного значения. Такой нестандартный приём экспрессивен, может привлечь внимание читателей своей оригинальностью. Тем более, если автор включает в препозицию к русскому эквиваленту просторечное слово («короче»). Данный приём обладает комической функцией. Например:

Недуг, которому причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*
Короче: Русская хандра
Им овладела понемногу [5, с. 244].

При включении иностранного слова «сплин» повторно в романе «Евгений Онегин» автор обращается к разъяснительному комментированию (в примечании к роману): «Причудницы большого света! Так неприступны для мужчин, / Что вид их уж рождает *сплин*» [5, с. 244].

В примечание к иностранному слову английского происхождения «сплин» автор отмечает следующее: «Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Людовика XIV. Наши дамы соединяют просвещение с любезностью и строгую чистоту нравов с этою восточною прелестью, столь пленившей г-жу Сталь» [5, с. 329].

В первой половине XIX века в речи русской интеллигенции было модно употреблять иноязычные вкрапления (французские, английские, латинские, немецкие). Данная тенденция вызывала неоднозначную оценку в российском обществе. Так, в журнале «Вестник Европы» было опубликовано: «А зачем к тексту рецензии не приложено было русского перевода к латинским выражениям? Ведь известно было и тогда, что латынь для литературных кругов то же, что тарабарская грамота» [1, с. 198].

А. С. Пушкин нередко в текст романа «Евгений Онегин» помещает иноязычные вкрапления, различные по структурно-семантическим признакам:

1) полные вкрапления – фрагменты текста на иностранном языке, помещенные без всяких изменений в русскую речь: «*Poor Yorick!* – молвил он уныло. – Он на руках меня держал» [7, с. 130]. В переводе на русский язык «Бедный Йорик!» – цитата из известного произведения английской литературы (У. Шекспир, «Гамлет»), которая стала крылатой со времен Пушкина;

2) частичные вкрапления (слова, словосочетания, предложения, включенные в синтаксические отношения в составе конструкции): Друзья и дружба надоели, / Затем, что не всегда же мог / *Beef-steaks* и Стразбургский пирог / Шампанской обливать бутылкой [5, с. 243]; Как *Child-Harold*, угрюмый, томный, / В гостиных появлялся он [5, с. 244]; Никто бы в ней найти не мог / Того, что модой самовластной / В высоком, Лондонском кругу / Зовется *vulgar*. Не могу... / Люблю я очень это слово, / Но не могу перевести: / Оно у нас покамест ново, / И вряд ли быть ему в чести, / Оно б годилось в эпиграмме [5, с. 308].

В указанных примерах А. С. Пушкин помещает как в препозицию, так и в постпозицию ироническое разъяснительное комментирование иноязычного вкрапления, затрагивая иллокутивные составляющие «ирония», «сарказм» и «юмор». Комментирование автора, с одной стороны, подготавливает читателей к появлению иноязычного слова в художественном тексте, с другой стороны, затрагивает стратегию дистанцирования (по отношению к иноязычному элементу).

В данных примерах проявляется языковая личность А. С. Пушкина, его позиция по «вечному» вопросу о функционировании иностранных слов в русском языке. Автор стремится убедить читателей не нарушать богатство и разнообразие русского языка, всегда следовать «языковому вкусу». А. С. Пушкин был истинным патриотом, любил русский язык и называл его «богатым и прекрасным», «гибким и мощным в своих оборотах и средствах», «предприимчивым и общежительным в своих отношениях к чужим языкам» [2, с. 31].

Таким образом, в художественном тексте «Евгения Онегина» отразилась материальная и духовная культура России первой половины XIX века, «вечный» вопрос о мере функционирования иностранных слов в русском языке. Используя различные языковые приёмы, автор раскрывает свою позицию по актуальным вопросам сохранения и развития русского языка: появление иноязычных слов в русском языке должно быть обосновано такими факторами, как наличие /отсутствие эквивалентов иноязычных слов в языке-реципиенте, точность в выражении иноязычным словом сути явления, этика употребления иноязычного слова.

В современных условиях существования русского языка мысли А. С. Пушкина (в том числе и об иноязычных заимствованиях) имеют высокую актуальность, затрагивают чистоту русского языка, помогают выработать правильную позицию в будущем.

Список литературы

1. Вестник Европы. – 1830. – № 5–8.
2. Виноградов В. В. А. С. Пушкин – основоположник русского литературного языка // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – 1949. – Т. VIII. – № 3. – С. 187–215.
3. Карасик В. И. Языковой круг: Личность. Концепты. Дискурс. – М., 2004. – 477 с.
4. Мейлах Б. Пушкин и его эпоха. – М.: ГИХЛ, 1958. – 695 с.
5. Пушкин / под ред. С. А. Венгерова. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1907–1915. – Т. 1–6. (Библиотека великих писателей).
6. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. / под ред. Ю. Г. Оксамана, М. А. Цявловского. – М.; Л.: Academia, 1936–1938. – Т. 5: Критика. История, Публицистика. Дневники и материалы записных книжек. – 733 с.
7. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Иллюстрированное энциклопедическое издание / под ред. В. П. Бутромеева. – М., 2007. – 496 с. (Памятники мировой культуры).

УДК 81.373

А. В. Гик

Свойства базовой лексики в поэтическом дискурсе (лексема «земля» в поэзии А. С. Пушкина)

В статье проанализированы семантические свойства лексемы «земля» в поэтическом мире А. С. Пушкина. Для сравнения приводятся случаи использования слова «земля» в поэтической практике авторов Серебряного века. Особое внимание уделяется семантике слова, развитию фразеологизированных значений, а также грамматическим формам слова. Анализируются словарные статьи в толковых и авторских словарях с заглавным словом «земля» и «земь». Устанавливается, что функционирование лексемы «земля» в поэтическом тексте связано с особенностями восприятия мира, с языковыми признаками базовой лексики. Такие слова являются основанием для переносных значений, включаются в оппозиции: верх-низ, свой-чужой и др. Оппозиционный характер введения в поэтическое произведение указанной лексемы служит не только разделению небесного и земного, водной и морской стихий, но и находит точки взаимодействия и соположения.

Ключевые слова: поэтический язык А. С. Пушкина, семантика лексемы «земля», форма слова «земь», поэтическая грамматика.

Anna V. Gik

Properties of Basic Vocabulary in Poetic Discourse (The Lexeme «Earth» in the Poetry of A. S. Pushkin)

In the report I am planning to analyze the lexical properties of the word “earth” in the poetic world of A.S. Pushkin. The research material is based on texts included in the National Corpus of the Russian Language. The functioning of the lexeme “earth” in a poetic text is associated with the peculiarities of perception of the world, with the linguistic characteristics of basic vocabulary. By basic vocabulary we mean those words that are at the center of the mental description of the world. Basic vocabulary allows you to determine a person’s place in the world. Often such words are the basis for figurative meanings and are included in oppositions: top-bottom, friend-foe, etc.

Key words: lexicography, poetics of A. S. Pushkin.

Поэтический язык Пушкина служит образцом для литературного языка многих поколений. Особенности вхождения слов разных классов в поэтическую ткань его произведений сегодня называют классическими. Мы обратимся к анализу лексемы «земля» в стихах Пушкина. В поэтических произведениях очень сложно определить значение многозначного слова, слово вбирает в себя множество смыслов, значения становятся диффузными, далее, слово может перерасти в символ, наделяться культурными коннотациями. Однако обращение к границам значений лексем, которые намечаются в толковых словарях, является необходимым видом работ для их анализа. Структура авторского словаря («Словарь языка Пушкина» [13]) также включает в себя зону значений. В «Словаре языка русской поэзии XX века» [14] (СЯРП) зоны значения не выделяются, но имеется подробная зона комментария заглавного слова. СЯРП представляет собой комментирующий словарь конкордансного типа, в котором собраны строки произведений десяти выдающихся поэтов Серебряного века: Анненский (Анн), Ахматова (Ахм), Блок (АБ), Есенин (Ес), Кузмин (Куз), Мандельштам (ОМ), Маяковский (М), Пастернак (П), Хлебников (Хл), Цветаева (Цв).

Выделения разных значений интересующей нас лексемы опирается на особенности ее сочетаемости, основывается на метонимических способах развития многозначности. Лексема «Земля» в толковых словарях представлена как многозначное слово: 'планета'; 'суша'; 'территория'; 'верхний слой земной коры', 'почва', 'грунт'; 'государство' и др. Так, в Малом академическом словаре фиксируется семь значений: «1. Третья от Солнца, обитаемая нами планета <...> 2. Суша, земная твердь. <...> 3. Верхний, поверхностный слой коры нашей планеты, <...> 4. Рыхлое темно-бурое вещество, входящее в состав коры нашей планеты. <...> 5. Территория, <...> 6. *высок.* Страна, государство <...> 7. *устар.* Поле, фон (ткани, обоев) <...>» [12, I, с. 608].

Важно отметить, что оттенок первого значения лексемы 'место жизни и деятельности людей' иллюстрируется цитатой из произведения А. С. Пушкина: «[Сальери:] Все говорят: нет правды на земле, / Но правды нет – и выше. Пушкин, Моцарт и Сальери». Шестое значение, имеющее помету *высок.* также иллюстрируется цитатой поэта: [Пимен:] Да ведают потомки православных / Земли родной миновавшую судьбу. Пушкин, Борис Годунов [12, I, с. 608]. Таким образом, произведения Пушкина становятся образцовыми для лексикографической практики XX века.

В поэзии Пушкина мы не нашли примеров на последнее из выделенных значений 'поле, фон (ткани, обоев)'. Соответственно в «Словаре языка Пушкина» выделяется шесть значений слова, которые встречаются во всех типах текстов автора (проза, поэзия, драмы, письма и др.): «Земля (235). 1. Земной шар (50) ... 2. Суша (7) ... 3. Поверхность суши, почва (65) ... 4. Рыхлое вещество, образующее почву (19) ... 5. Страна, государство (56) ... 6. Земельное владение (29) ... В соч. (9)» [13, II, с. 140–141]. Составители «Словаря» приводят частотные характеристики при каждом из выделенных значений. Самым востребованным значением у поэта становится 'почва'. В данном лексикографическом продукте в конце словарной статьи приводится парадигма слова «земля». Однако отсутствует указание на такую форму слова, как «земь». Нет указания на данную форму и в Малом академическом словаре. Зато «Толковый словарь» под редакцией Д. Н. Ушакова включает «земь» как

заглавное слово, указывая на грамматические особенности использования слова: «Только с предлогами на, о; см. наземь, оземь» [16]. И в словнике современного «Толкового словаря» под редакцией Т. Ф. Ефремовой также находим отдельную словарную статью «Земь»: «устар. Верхний слой коры третьей от Солнца планеты Солнечной системы; почва, грунт; земля» [15]. Последнее издание дает такое диффузное толкование слова, которое может характеризовать его в поэтическом тексте.

Согласно данным Конкорданса Шоу, А. С. Пушкин использует грамматическую форму «земь» в четырех строчках в конструкциях с предлогами: на земь упадаю; на земь опустили; бросил об земь; на земь лег [18, I, с. 367]. Авторы СЯРП также выделяют заглавное слово «земь» и комментируют его: [*устар*; <...> вар. к Земля]. В словарную статью поэтов Серебряного века включены контексты Пастернака и Цветаевой: Услышать, как разбился скорбно **о земь** Запекшихся ржаных пространств разгон (П909-20-е); Телом прынет, – Об **земь** грянет – В пляс пошла! (Цв922).

Мы сосредоточимся на примерах из поэтических произведений по материалам Национального корпуса русского языка (НКРЯ). В поэтическом подкорпусе НКРЯ мы выделили Пушкинский блок текстов, который составил 956 стихотворных произведений. По запросу *земл** мы получили список из 78 стихотворений, в которых 129 примеров слов с указанным корнем. Для воссоздания полной картины поэтического языка, как было уже указано выше, мы обращаемся к «Конкордансу к стихам А. С. Пушкина» [8, I, с. 365–367] а для сравнения с поэзией Серебряного века – к материалам «Словаря языка русской поэзии XX века» (СЯРП) [14, III, с. 227–249].

На поэтическую историю слова «земля» без сомнения влияют и общекультурные факторы (в частности, оппозиционное представление неба и земли) [7; 10–11], а также бытование слова в фольклорных текстах (сырая земля) [2–3]. В отдельных литературоведческих работах уже поднимались вопросы особенностей образов природы у Пушкина [6; 9; 11], но исследования бытования лексемы «земля» в сравнении с поэзией Серебряного века нам неизвестны.

В поэтическом языке семантика конкретных слов, к которым относится «земля», может использоваться в одном из номинативных значений: И земли отдавал в залог («Евгений Онегин», 1823–1824). Часто значение слова трудно идентифицировать, так как поэт преднамеренно помещает слово в неоднозначные контексты. Иногда несколько значений слова сосуществуют в одном стихотворении. У Пушкина встречаются примеры, когда в одном произведении используются разные семантические ипостаси слова. Так, в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» (1814) в одной строфе актуализируется значение «плодородный слой планеты»: Дымится кровию **земля**; в другой – «место обитания человека»: И благодетельный мир **земле**. В другом стихотворении также сочетаются разные значения лексемы: «планета»: Уж перестал Феб **землю** освещать («Монах», 1813); суша – **земли** безвестный край («Монах», 1813).

Характерным для лексемы «земля» становится включение понятия в основную бытийную оппозицию: свой – чужой. Противопоставление реализуется в определенных имени существительного: чужая – родная / русская / наша / московская: Надменное ветрило / Его звало к брегам **чужой** земли, <...> Бойцы плывут к брегам **родной** земли; (Гараль и Гальвина: «Взошла луна над дремлющим заливом...»),

1814); Содрога счастья сын, и, брошенный судьбою, / Он **землю русскую** не взвидел под собою («На возвращение государя императора из Парижа», 1815); Да ведают потомки православных / **Земли родной** минувшую судьбу, <...> Бог насылал на **землю** нашу глад, <...> Чертеж **земли** московской («Борис Годунов», 1824–1825); Ты будешь царь **земли родной!** («Полтава», 1828–1829). От потрясенного Кремля / До стен недвижимого Китая, / Стальной щетиною сверкая, / Не встанет **русская земля?** ... («Клеветникам России», 1831); Суров был жребий твой: / Всё в жертву ты принес земле тебе **чужой** («Полководец», 1835); И сын **египетской земли** («Евгений Онегин», 1825–1830). Родная земля метонимически обозначает родной язык: **Родной земли** спасая честь, / Я должен буду, без сомненья, / Письмо Татьяны перевесть («Евгений Онегин», 1824).

Земля для Пушкина становится точкой отсчета жизни и смерти. Все, что выше земли, – то окрашивается в положительные тона, все, что ниже, – в отрицательные. Так земля становится важным элементом концептуализации понятий «над землей» и «под землей».

Эти универсальные оппозиции находят свое выражение в стихотворении «К другу стихотворцу» (1814): Не так, любезный друг, **писатели богаты**; / Судьбой им не даны ни мраморны палаты, / Ни чистым золотом набиты сундуки: / Лачужка **под землей**, высоки чердаки – / Вот пышны их дворцы, великолепны залы. Чердаки – слишком высоки, а под землей лишь лачужки. Так Пушкин объясняет финансовое положение писателя.

Реализация в стихах оппозиции «жизнь – смерть» свидетельствует об использовании лексемы «земля» в эвфемистических выражениях, обозначающих уход из жизни. Поэты начала XX века используют устоявшиеся конструкции народной поэзии: земля-мать, сырая земля, родная земля и др.; в стихотворения включаются фразеологические обороты разной стилистической окраски (земля обетованная, соль земли).

Как мы заметили ранее, лексема «земля» в поэтических произведениях наделяется символическим значением и встраивается в семантические оппозиции, формирующие модель мира (верх – низ; свой – чужой; над – под; жизнь – смерть; там – здесь) [5, с. 387–415]. Земля включается в основную оппозицию «верх – низ». Соответственно, находится в оппозиции небо – земля. Разные аспекты соотношения земного и небесного выстраиваются в иерархические структуры. Небо, где звучат «стройные лиры», низводит на землю «светлый Мир»: С **небесной высоты**, при звуке стройных лир, / На **землю мрачную** нисходит светлый Мир («На возвращение государя императора из Парижа», 1815). Распределенные функции земли и неба закрепляются в стихотворных произведениях: И мир **земле**, и радость **небесам**, / А мне – позор и заточенье! (Наполеон на Эльбе: «Вечерняя заря в пучине догорала...», 1815). Поэт снимает противопоставления стихий: С какою гордостью **небесной / Земли** касается она! («Евгений Онегин», 1827–1828). Или, наоборот, заостряет: Несносен мне твой ропот дерзкой, / Ты **червь земли, не сын небес** («Поэт и толпа», 1828). Без сомнения, некоторые строки Пушкина стали крылатыми выражениями: Сальери. Все говорят: **нет правды на земле**. / Но правды нет – и выше («Моцарт и Сальери», 1830); И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка **неба над землей?** («Медный всадник», 1833).

В отношении противо- и сопоставления в творческой лаборатории Пушкина вступают не только земля и небо, но земля и море. Поэт отдает предпочтение земле: Я удаляюсь от **морей** / В гостеприимные дубровы; **Земля** мне кажется верней, / И жалок мне рыбак суровый («Земля и море», 1821) [4]. Однако приветствует и дружную стихию – океана: иду стихий других, **земли** жилец усталый; Приветствую тебя, свободный Океан («Завидую тебе, питомец моря смелый...», 1823); И, обходя **моря и земли**, / Глаголом жги сердца людей («Пророк», 1926).

Поэты начала XX века также заостряют антонимические отношения неба и земли: И мне, как всем, всё тот же жребий / Мерещится в грядущей мгле: / Опять любить Ее на **небе** // И изменить ей на **земле**. АБ909; **Небо** бело страшной белизною, А **земля** – как уголь и гранит. Ахм914; Столько раз я проклинала / **Это небо, эту землю** Ахм915; Мужайтесь, мужи. <...>, / Мы будем помнить и в летейской стуже, / **Что десяти небес нам стоила земля**. ОМ918.

В стихах А. С. Пушкина противопоставление неба и земли связано с понятиями высокого и мрачного: «С небесной высоты, при звуке стройных лир, / На землю мрачную нисходит светлый Мир». Однако однозначно говорить, что события, связанные с верхом, несут положительную оценку, а с низом – оцениваются только со знаком минус, не следует [7]. Земля, «хотя и находится в некоторой символической оппозиции по отношению к небу, не противопоставлена ему аксиологически, поскольку естественные коннотации Матери-Земли включают не только мертвые тела и привидения, но также и возможности зарождения и поддержания новой жизни» [17, с. 102].

Земля становится точкой отсчета для движения вверх – к солнцу, в небо, в метафорическом смысле – в развитие. Но может использоваться и как реальная мера, например, длины сабли: Пистолеты при колене, / Сабля до земли (Козак: «Раз, полунощной порою...», 1814).

Идиостиль Пушкина изящно вмещает фразеологически связанные сочетания. Например, «поклониться до земли» – означает глубокий поклон, выражение почтения: Три девы, красоты чудесной, / <...> / Княжне явились, подошли / И **поклонились до земли**; «приникнуть ухом к земле» – пытаться узнать о приближении кого-либо: **К земле приникнем ухом оба** («Руслан и Людмила», 1818–1820). Народно-поэтические образы земли – сырой земли находим в «Гавриилиаде»: схватив врага за мягкие власы, / Он сзади гнет могучею рукою / **К сырой земле** (1821).

Анимистическое мирозерцание предков также находит свое воплощение и в произведениях А. С. Пушкина. Согласно этим представлениям, земля является живым существом, относящимся к женскому полу: матерью, девушкой. А. Афанасьев пишет о брачном союзе неба и земли: «Рядом с представлениями неба, как блаженной обители богов и праведных, оно [небо] было олицетворяемо и в живом божественном образе. Плодотворящая сила солнечных лучей и дождевых ливней, ниспадающих с небесного свода, возбуждает производительность земли, и она, согретая и увлажненная, растит травы, цветы, деревья и дает пищу человеку и животным. Это естественное и для всех наглядное явление послужило источником древнейшего мифа о брачном союзе неба и земли, причем небу придан воздействующий, мужской тип, а земле – воспринимающий, женский» [1, I, с. 65].

Примеры, содержащие олицетворение земли, находим в поэме «Руслан и Людмила»: Земля **вздрагнула** под ногой...; Потоки мутные текли / И рыли влажную **грудь** земли; **усыпленную** землей («Руслан и Людмила», 1818–1820). Земля, как

юная девушка: и **юная земля** / Любовников цветами покрывала («Гавриилиада», 1821); И ты издавала таинственный гром / И **алчную** землю поила дождем («Туча», 1835).

Поэты начала XX века сохраняют в языковых структурах память о древней истории слова и, одновременно, развивают его семантическую структуру. Таким образом, в процессе семантической деривации значение слова расширяется, изменяются его сочетаемостные свойства. Почти у каждого из десяти поэтов, произведения которых включены в состав СЯРП, встречаются контексты с персонификацией образа земли. Земля может ласкать, дремать, вздыхать, дышать, умирать и др.: Я расскажу про мечты, озаренные / Прежнюю **лаской** земли. АБ901; Сонная **дремлет** земля АБ902; Запад погас, и **вздохнула** земля. АБ904; Надо мною блуждающий вечер / И **дыханье** тихой земли. Ахм909; Гримасничающий закат / Глумится над землей **голодной**. П909–20–е; И, как **усопшая**, лежала Крутом широкая земля. Хл911; Голос **дочерний** / Земля подает. Хл911–12; О дожде **тосковала** земля. Ахм914; Сегодня ночью я целую в **грудь** / Всю круглую воющую **землю!** Цв916; Земли **девической** упругие холмы / Лежат спеленутые туго. Хл920; Земля **смотрела** именинницей. П944. Но не только земля сравнивается с девушкой, возможно и обратное сравнение – девушка сравнивается с землей: **Девушки** пригожие, / Как сама **земля**. АБ907.

Блок утверждает, что он является частью земли: Я – последний мускул земли АБ904. Маяковский, наделяя «землю» человеческими качествами, не церемонится в оценках. У земли лысеющая голова, она пьяная: Земля! / Дай исцелю твою лысеющую голову / <...> / дай обовью я впалые груди болот. М[1913]; У пьяной, / в кровавом пунше, / земли – / смотрите! – / взбухает утроба. М918.

В оппозиции «свой – чужой» земля наделяется разными свойствами, в зависимости от того, родная земля, своя, Родина – или нет: Я от жизни смертельно устал, / Ничего от нее не приемлю, / Но люблю мою бедную землю / Оттого, что иной не видал. ОМ908.

Земля связана с похоронным обрядом и служит для обозначения смерти, погребения: И тело **в землю** схоронил... («Братья разбойники», 1821–1822); И скоро ль, на радость соседей-врагов, / **Могильной** засыплюсь **землею?** («Песнь о вещем Олеге», 1822); Подняли трупы, понесли / И в лоно хладное **земли** / Четую младую положили. («Цыганы», 1824); «<...> Дай бог душе его спасенье, / А косточкам его покой / В могиле, в **мать-земле сырой!**» («Евгений Онегин», 1827–1828); Кого недуг, кого печали / Свели во мрак земли сырой («Чем чаще празднует лицей...», 1831). Эпитет «сырой» не всегда связан со смертью. Это постоянное качество земли, которое отражается в фольклорных текстах и у Пушкина: Грянулась медведиха **о сыру** землю («Сказка о медведихе», 1830).

В поэзии начала XX века смерть сравнивается со сном. Предложные конструкции «быть в земле», «под землей» являются эвфемистическими, так как служат для описания погребения, смерти, небытия: Слушайте! – Я не приемлю! Это – западня! Не меня **опустят в землю**, / Не меня. Цв913; И **под землею** скоро уснем мы все, / Кто на земле не давали уснуть друг другу. Цв915; Так, **в землю проводив** меня глазами, / Вот что напишите мне на кресте, – весь сказ! – / «Вставала с песнями, ложилась со слезами, / А умирала – так смеясь!» Цв919-20; Как луч тебя освещает!

/ Ты весь в золотой пыли. / И пусть тебя не смущает / Мой голос **из-под земли**. Цв913; Питерские сироты, / Детоньки мои! Под землей не дышится. Ахм942.

Пушкин использует различные речевые формулы, характерные для фольклорных произведений: И во все **земли концы** / Был и посланы гонцы («Царь Никита и сорок его дочерей», 1822); Моя весна и лето красно / Ушли за **тридевять земель** («Старик», 1814–1815); Хоть за **тридевять земель** («Сказка о царе Салтане», 1831).

Поэтическая речь начала XX века также включает фразеологические выражения, например, «провалиться сквозь землю»: Вдруг куда-то пропал мой тип, / Будто **сквозь землю провалился**. Куз928; «пусть земля будет пухом кому-нибудь»: Длинные к шее спускались усы – / Теперь он давно на небеси, / Батюшка-барин! **Будь земля ему пухом!** РП Хл921; «соль земли»: Пусть злее чумы, – Всё ж **соль земли** – мы! РП Ирон. Цв925; «приложить ухо к земле»: **Я ухо приложил к земле**. / Я муки криком не нарушу. / Ты слишком хриплым стоном душу Б/ессмертную томишь во мгле! АБ907; «стать землей»: Двинемся, дружные, к песням! / Все за свободой – вперед! / **Станем землею** – воскреснем, / Каждый потом оживет! Хл918,22.

А. С. Пушкин не использует в своих поэтических произведениях фразеологизмы-библейзмы. А авторы Серебряного века включают характерные связанные сочетания. Так, разные поэты используют выражение: «земля обетованная». И если Цветаева придерживается традиционного высокого смысла выражения, то Маяковский помещает фразеологизм в иронический контекст: Но, ни единым взглядом не моля, / Вперед, вперед, с сожженными губами, / Пока **Обетованная земля** / Большим горбом не встанет над горбами. Цв917 (1,375.1); Но больше всего / мне / понравилось – / это: / это / белее лунного света, / удобней, / чем **земля обетованная**, / это – / да что говорить об этом, / это – / ванная. М928.

Применяются выражения, характерные для народной поэзии – сырая земля, край земли: Но столетья прошли, / И продумал я думу столетий. / Я у самого **края земли**, / Одинокий и мудрый. АБ901; Многое замолкло, многие ушли. / Много дум уснуло **на краю земли**. АБ903; Из **сырой земли**, со дна морюшка, / Встают праведны, встают грешники Куз903; Здесь, Капитолия и Форума вдали, / Средь увядания спокойного природы, / Я слышу Августа и **на краю земли** / Державным яблоком катящиеся годы. ОМ915.

Таким образом, лексема «земля» в поэтическом языке А. С. Пушкина используется в различных значениях. Она входит в концептуальные культурные противопоставления: свой – чужой; жизнь – смерть. Пушкин использует фольклорные формулы и эпитеты. Поэты начала XX века развивают индивидуальные авторские ассоциации данного понятия, опираясь на историю бытования слова в классических текстах Пушкина, также включают фольклорные и библейские формулы, в составе которых есть анализируемые слова. Используют лексему «земля» в эвфемистических выражениях, описывающих процесс погребения, смерти.

Многозначное слово, относящееся к базовой лексике, имеет продуктивную историю использования в поэтическом языке золотого и серебряного веков. Начиная с творчества А. С. Пушкина лексема «земля» вступает в основополагающие для жизни человека оппозиции: свой – чужой, верх – низ, определяя границы нашего / своего родного мира.

Список литературы

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех т. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 1. – Ч. 3–1.
2. Бардамова Е. А. Особенности семантики фразеологических единиц со словом земля (сопоставительный аспект) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – № 29 (210). Филология. Искусствоведение. – Вып. 47. – С. 33–36.
3. Демидов Д. Г. Из истории имен всеобщего пространства "земля", "вселенная", "мир", "свет" // Семантика слова в диахронии. Межвузовский тематический сборник научных трудов. – Калининград, 1987. – С. 12–21.
4. Кибальник С. А. Идиллия Пушкина «Земля и море»: (Источники, жанровая форма и поэтический смысл) // Временник Пушкинской комиссии: сб. науч. тр. / РАН; Ист.-филол. отд-ние. Пушкин. комис. – СПб.: Наука, 2004. – Вып. 29. – С. 178–197.
5. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 387–415.
6. Минц З. Г., Лотман Ю. М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Типология литературных взаимодействий: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1983. – С. 35–41.
7. Мильков В. В., Полянский С. М. Космологические произведения в книжности Древней Руси. В 2 ч. – СПб: Мирь, 2008.
8. Национальный корпус русского языка (НКРЯ). Эл. ресурс. URL: <https://ruscorpora.ru> (дата обращения: 10.03.2024).
9. Непомнящий В. С. Пушкин. Русская картина мира // Пушкин в XX веке / РАН; ИМЛИ им. А. М. Горького. – Вып. VI. – М.: Наследие, 1999. – С. 21–54.
10. Нефедова Е. А. Земля: лингвистическая и культурная семантика // Русская речь. – 2023. – № 4. – С. 63–73.
11. Новикова М. Пушкинский Космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. – М., 1995. – 353 с.
12. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – М., 1999. – Т. I: А – Й.
13. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / отв. ред. В. В. Виноградов. – 2-е изд., доп. – М., 2000. – Том второй: З–Н. – С. 140–142.
14. Словарь языка русской поэзии XX века | сост.: Григорьев В. П. (отв. ред.), Шестакова Л. Л. (отв. ред.), Колодяжная Л. И. (ред.), Бакеркина В. В., Гик А. В., Реутт Т. Е., Фатеева Н. А. – М.: Языки славянских культур, 2008. – Том III: З – Круг. – С. 227–249.
15. Толковый словарь русского языка под ред. Т. Ф. Ефремова, 2000. Эл. ресурс. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/168435/Земь> (дата обращения: 28.03.2024).
16. Толковый словарь русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова. 1935–1940. Эл. ресурс. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/816794> (дата обращения: 28.03.2024).
17. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры: сборник: пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журниской. – М., 1990. – С. 82–110.
18. Шоу Дж. Томас. Конкорданс к стихам А. С. Пушкина: в 2 т. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Т. 1 (А-Н). – С. 365–367.

Раздел 2. Динамика жанровых форм в литературе XVIII–XXI веков

УДК 821.161.1+82-1/-9

В. Е. Калганова, Э. Л. Михайлов

Современники об эволюции жанровых форм в творчестве М. В. Милонова

В статье мы обращаемся к поэтическому творчеству Милонова. Поэтическая индивидуальность поэта нашла последовательное выражение в стихотворениях, собранных им в книге «Сатира, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова».

Ключевые слова: элегия, сатира, дружеское послание, поэтический перифраз, традиции, жанровые формы.

Victoria E. Kalganova, Eduard L. Mikhailov

Contemporaries on the Evolution of Genres in the Works of M. V. Milonov

In the article we turn to the poetic work of Milonov. The poet's poetic individuality found consistent expression in the poems he collected in the book "Satire, Epistles and Other Small Poems by Mikhail Milonov".

Key words: elegy, satire, friendly message, poetic paraphrase, traditions, genre forms.

Творчеству М. В. Милонова посвящена довольно значительная литература. До сих пор не потеряли своей ценности некоторые наблюдения, сделанные при жизни поэта А. Е. Измайловым и анонимным рецензентом «Сына Отечества» (1819, ч. 51, № 5, с. 229–230), сразу после его смерти – О. М. Сомовым, В. М. Княжевичем и П. А. Плетневым. Их замечания особенно интересны, ибо позволяют определить те критерии, с которыми подходили к поэзии Милонова его современники. Популяризации творчества Милонова способствовала публикация его стихотворений в хрестоматиях А. Д. Галахова [8, с. 279–284] и Н. В. Гербеля [10, с. 112–114], упоминания в курсах истории русской литературы А. Д. Галахова [9, с. 360–361], Н. Н. Булича [5, с. 527–533] и др., в статьях М. Н. Логинова, М. Н. Мазаева и М. И. Пыляева. И. Н. Розанов посвятил Милонову содержательную главу в своей книге о русской лирике второй половины VIII – начала XIX вв. [21, с. 318, 345, 361–369].

Значительная работа проделана советскими учеными А. Я. Максимовичем, Г. В. Ермаковой-Битнер, Ю. М. Лотманом, Б. Т. Удодовым; ими переизданы и прокомментированы основные стихи Милонова, сделаны содержательные наблюдения о его творчестве в целом. Особенно много написано о связи между элегиями Милонова и Пушкина, между элегической традицией, связанной с именем Милонова и поэтическим образом Владимира Ленского в «Евгении Онегине» (замечания Е. Клебанской, Б. В. Томашевского [26, с. 224], С. Савченко, З. Г. Розовой).

Произведения Милонова до сих пор не собраны воедино. Основным изданием его сочинений остается книжка «Сатиры, послание и другие мелкие стихотворения

Василия Милонова» (СПб., 1819), подготовленная к печати самим поэтом. В 1849 г. эта книга была переиздана под заглавием «Сочинения Милонова» (СПб., 1849). Во втором издании были сделаны значительные цензурные купюры; всего, по подсчетам М. Н. Логинова, пропущено 76 стихов [19, с. 336]. В 1864 г. М. Н. Логинов поместил в «Русском архиве» «Материалы для полного собрания сочинений М. В. Милонова». Эти материалы до сих пор имеют библиографическую ценность; наиболее значительным является то, что в них указаны журнальные публикации прозаических произведений Милонова и его стихотворений, не вошедших в «СП» [27, с. 358–359]. Возможно, что Милонову принадлежат также три стихотворения, напечатанные в 1817 г. в «Вестнике Европы» и подписанные буквой «М.» (так иногда подписывался и Милонов) [6, с. 81–82]. Как произведения Милонова они зафиксированы в картотеке С. А. Венгерова.

В настоящее время творчество Милонова доступно в значительно большем объеме, нежели сто лет назад. Г. В. Ермакова-Битнер атрибутировала Милонову и частично включила в свое издание стихотворения, напечатанные в «Благонамеренном» за подписью «Анонимус» (по-гречески) [2, № 10, с. 301–307]. Некоторые стихотворения Милонова были впервые опубликованы только в XX веке (см. об этом: [19, с. 542–547]). К сожалению, многие сочинения Милонова нам до сих пор не известны; скорее всего, они утеряны безвозвратно. Так, например, не установлено, о каком переводе писал Милонов Н. Ф. Грамматину 6 октября 1810 г.: «Скажу тебе еще, что я решился печатать перевод свой... (?) Ты, верно, удивишься, но дивись же еще более; он будет мне стоить слишком 500 рублей» [18, с. 292]. Из протоколов заседания Вольного общества любителей словесности, наук и художеств узнаем еще о двух не дошедших до нас прозаических произведениях Милонова: 11 января 1812 г. Милонов прочитал в Обществе «О достоинстве писателей, перевод из Шатобриана», 10 декабря 1818 года – «Старинное письмо к издателю журнала (перевод с китайского)». Следует назвать и еще одно не дошедшее до нас сочинение Милонова – поэму «Сотворение мира». Как писал А. Е. Измайлов, «начало сей последней читал он неоднократно друзьям своим и сказывал, что уже окончил первую песнь; но, к сожалению, не нашлось после него рукописи оной. Это самое лучшее из его произведений, которому равному в сем роде поэзии мы у себя еще не имеем» [3, с. 327]. Об этом же сочинении Милонова упоминал Н. И. Греч: «Незадолго до кончины своей начал он писать поэму «Сотворение мира» [11, с. 331]. Некоторый свет на это произведение проливает запись в журнале Вольного общества любителей словесности, наук и художеств: «24 июля 1819 года Милонов прочел в Обществе “Начало первой песни из Мильтона”». Эта запись позволяет предположить, что поэма Милонова была более или менее близким переводом «Потерянного рая» Дж. Мильтона. Предложенное сопоставление представляет определенный интерес, так как позволяет прокомментировать одно место из письма А. С. Пушкина к брату от 27 июля 1821 г. В этом письме А. С. Пушкин спрашивал: «<...> что такое «Сотворение мира» Милонова? <...>» [20, с. 30].

В «Речи по случаю кончины М. В. Милонова, читаной в кругу друзей его» А. Н. Княжевич заметил, что некоторые «из сочинений покойного М. В. Милонова» «не напечатаны и хранятся у друзей его» [4, с. 202]. В 1912 г. В. И. Маслов писал:

«Автографы некоторых произведений Милонова <...> хранятся в библиотеке Санкт-Петербургского университета, среди бумаг архива Общества любителей словесности, наук и художеств; некоторые из них, насколько нам известно, до сих пор не изданы». В настоящее время в архиве Общества хранятся только три стихотворения Милонова. Кроме того, среди бумаг Общества, относящихся к 1812 г., находится написанная почерком Милонова эпиграмма (без подписи): «Хвала поэму “Гроб”, никак не обманули: / И подлинно, ее нельзя критиковать. / Когда от выписки читатели заснули, / Что ж будет, если кто захочет вся читать».

В 1874 г. П. А. Ефремов сообщал: «Владислав Максимович Княжевич передал мне список с подлинника («Послание в Вену к друзьям») вместе с списками и о многих других еще не изданных произведений Милонова, с которыми я надеюсь вскоре познакомить читателей “Русской старины”» [13, с. 584]. Желание П. А. Ефремова не сбылось. Сохранились ли в настоящее время эти материалы, нам не известно.

Перейдем теперь к анализу сборника «Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михайло Милонова» (в сокращении «СП». – В. К.), который был подготовлен к изданию самим поэтом в 1818 г. Отдельные расхождения между текстом «СП» и журнальными публикациями уже отмечались исследователями, однако, текстологический анализ целого сборника не проводился. Многие стихотворения вошли в «СП» в переработанном по сравнению с журнальными публикациями виде. Правка стихотворений, предназначенных для сборника, носила в основном стилистический характер. Так, например, стихотворение «НА СВИДАНИЕ С А..., который после жестоких ран под Бородиным, почитался убитым» в журнале начиналось следующим образом:

О воин друг, с кровавой сечи
Ты предо мной! Ты пощажен!
Восторг нечаянныя встречи!
Но, ах! Как много стоит он!
Ты в язвах весь: рука ланита,
Геройская нога отбита,
И ты согбен на костылях....
О жертва славы в юных днях!
Прочь сожаленья! ею блещет
Твое склоненное чело,
И сердце храброе трепещет,
Что в битвах побеждать могло.
Еще в объятья, друг бесценный,
Ты жив – и дружба пред тобой!
Она твой спутник неизменный,
Пушкой услышит голос твой! <...>
Как миру луч блеснул свободы,
Вещай про бородинский бой! [23, с. 196].

В «СП» Милонов снял 9–12 стихи, заменил рифму в 20 и 21 стихах («поражение – спасение» вместо «природы – свободы»), следующим образом исправил 6–7 стихи: <...> И грудь, геройством знаменита, / На бранных дышит костылях <...>. После правки стихотворение значительно улучшилось. В некоторых случаях изме-

нения носили более принципиальный характер. Так, например, в журнальном варианте стихотворения «Невольный поэт. (Вольный перевод из Жильбера)» кончалось следующим образом:

А вы...которым я, под игом скорби лютой
Друзья холодные, всем жертвовать умел,
Где вы, жестокие? пожертвуйте минутой!
Минутою одной – и счастлив мой удел! [24, с. 205].

В «СП» эти строки были изменены:

А ты, которой я, под игом скорби лютой,
О дружба, мой кумир! всем жертвовал, собой,
Где вы, жестокая? пожертвуй мне минутой –
Одр смерти есть алтарь для дружества святой.

Вариант «СП» имеет значительно более обобщенный, нейтральный характер: обращение к друзьям заменено на обращение к дружбе, и если в журнальной редакции речь шла о поэте, покинутом друзьями, то в «СП» – об умершем поэте («Одр смерти есть алтарь для дружества святой»); если в первом случае обращение к друзьям дано от лица самого поэта, то во втором обращение к дружбе приобретает абстрактный, сентенциозный характер. Стоит отметить, что А. М. Княжевич взял строку «Одр смерти есть алтарь для дружества святой» эпиграфом к «Речи, по случаю кончины М. В. Милонова, читаной в кругу друзей его»; он обыграл в ней и слова «О дружба, мой кумир!» – «Так – дружба была кумиром души его». Обобщенный характер, который приобрела концовка элегии во второй редакции, открывал возможность для вторичного приложения стихов к самому поэту [4, с. 212]. В этом же стихотворении были переделаны еще некоторые стихи (1, 46, 56, 74, 121, 141, 165, 171); интересно, что в журнале оно начиналось с стихов: «О юности краса! куда сокрылась ты?» В «СП» автор изменил ее: «О дней моих весна! куда сокрылась ты?» В таком виде строка превратилась в поэтический перифраз стиха В. А. Жуковского из элегии «Вечер»: «О дней моих весна, как быстро скрылась ты <...>» [14, с. 12].

Таким образом, исправление стихотворений для «СП» подчас носило сложный, неоднозначный характер. При издании сочинений Милонова полезно было бы в некоторых случаях учитывать журнальные редакции. Так, например, 6-ая строфа в стихотворении «Выздоровление. (Ода, почерпнутая из Исайи)» в «СП» читается так:

Душа моя покрылась мраком,
И ужас сердце оковал,
Объят отчаяньем и страхом,
В последни к Богу я воззвал:
От края старшныя гробницы
Услыши, Господи, мой глас!
Ужасно месть Твоей десницы...
Пошли в отраду смертный час!

В журнальной редакции тема стихотворения – мифологическая смерть-возрождение – была выражена смелее: в пятом стихе вместо «От края страшная гробницы» было: <...> Из глубины моей гробницы <...> [4, с. 178].

В «СП» поэзия Милонова впервые представала перед читателем как некоторое единство. Поэт не включил в книгу более ранние стихотворения, а также те, кото-

рые, очевидно, не удовлетворяли его в художественном отношении. Милонов отказался от расположения стихотворений по жанровому признаку; так, он распределил сатиры довольно равномерно по всей книге (№ 2, 5, 12, 32, 42, 53). Проанализировать построение «СП» – значит в сжатом виде дать характеристику всего творчества Милонова.

Искренность поэта необычайно высоко ценилась современниками. Показательна в этом отношении статья П. А. Никольского «О задумчивости и уединении», в которой он сравнил поэта-балладника (вероятно, имелся ввиду В. А. Жуковский. – В. К.) и элегического поэта, значительно напоминающего Милонова: «Я знаю, что есть такие люди, которые, ничего не желая кроме смерти, могут находить некоторое утешение в предметах случайных. Юнг, лишась своей дочери и просив тщетно уголка земли для сей несчастной, был принужден сам приготовить ей могилу. Юнг мог убегать людей и любить только ночь, уединение и гробы. Таким-то образом иные осуждены злополучием своим питать вечную и мрачную задумчивость. Но те, которые напрягают воображение свое, желая подражать им, смешны и скучны. Ежели им приятно притворяться несчастными, я не хочу лишать их этого удовольствия; но будем остерегаться, чтоб не жертвовать своим счастьем смешному удовольствию отличиться своею странностию» [22, с. 148–149].

Показательно настойчивое стремление кружка «Благонамеренного» рассмотреть смерть Милонова сквозь призму его стихов. А. Е. Измайлов обыграл в своей эпитафии автобиографическое стихотворение Милонова «Бедный поэт. Вольный перевод Жильбера»:

Любим был музами от самых юных лет,
И дни его судьба исполнила отравы;
Для счастья мало жил – довольно жил для славы –
Мир праху твоему, о БЕДНЫЙ наш ПОЭТ! [4, с. 286].

Почти в тех же выражениях писал о Милонове В. И. Панаев:

Певец безвременно сраженный!
Пусть мало ты для дружбы жил;
На гибель роком обреченный,
Далек от счастья в жизни был;
Пускай исполнена отравы,
Она уныло протекла:
Но ты довольно жил для славы! [22, с. 284].

В некрологе, посвященном Милонову, А. Е. Измайлов обыграл его стихотворение «Договор со смертью»: «...скончался он, как желал, тихою, спокойною смертью, с твердым и сладким упованием на милосердие божие.

Нет, смерть, ты в радужной одежде,
Как ангел благости явись,
Вели вперед идти НАДЕЖДЕ,
Сама ж ЗА ВЕРУ придержись!

Родственники и друзья Милонова проводили его на кладбище большой Охты, где нередко провождал он целые вечера и даже ночи, размышляя на могилах о суетности человеческой жизни и мечтая о своей собственной кончине» (Здесь А. Е. Измайлов, очевидно, имеет в виду «Ночь на могиле друга»).

В чтениях, устроенных на сороковой день после похорон Милонова, их участники видели осуществление того, о чем просил Милонов в конце «Договора со

смертию». Открывая чтения, А. Н. Княжевич сказал: «Вы собрались исполнить священное для вас завещание того, который так часто любил делить с вами бытие свое и ожидал заранее, что и, переселяясь в вечность, он не престанет жить посреди вас, что память его пребудет для нас священна: Приличней пиршество надгробно / На место мрачных похорон, / Сберитесь все – и без печали / Тогда на мой вы бросьте прах / Те юны розы, что венчали / При вас чело мое и пирах» [4, с. 202].

Следует, однако, сразу оговорить, что попытка отождествить Милонова с поэтическим героем его элегий была заранее обречена на неудачу. Показательно, что на чтениях, устроенных в память Милонова кружком «Благонамеренного», один из выступавших противопоставил Милонова герою его стихов: «... я не предлагаю вам <...> подробного описания жизни его: я не намерен представлять Милонова, как человека обыкновенного, принуждаемого весьма часто брэнною и тяготною оболочкою своею пресмыкаться во прахе и принимать свойства, совершенно противные высокому его назначению; хочу говорить о Милонове, как о вдохновенном любимце Аполлона» [4, с. 272].

П. А. Плетнев справедливо заметил в попытке канонизировать Милонова смысл и в статье, появившейся в журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» (1822, ч. 17, №1), противопоставил ей свою оценку его творчества [25, с. 22]. В 1845 г. П. А. Плетнев с раздражением писал Я. К. Гроту: «Княжевичи все и всегда были против лучшей у нас литературной стороны. Никогда не умели они чувствовать счастья, читая Карамзина, Жуковского, Батюшкова и Пушкина. По-видимому, они считали себя способными основать другую, столь же замечательную школу. Печатно разбирая «Идеалов» Шиллера, они не постыдились отдать преимущество Милонову (известному сатирику – пьянице) перед Жуковским [17, с. 623]. П. А. Плетнев имел в виду «Разбор двух стихотворений, предложенных из Шиллера В. А. Жуковским и М. В. Милоновым» В. М. Княжевича, в котором тот, между прочим, писал: «... мне кажется, что Жуковский <...> здесь должен уступить пальму поэзии Милонову. <...> Язык Жуковского пламен и чист, но слишком нежен. Он рассказывает о своих заблуждениях милой девушке, которую боится оскорбить не деликатностью. Милонов говорит с молодым другом: ясно и живо представляет ему все минувшее в своей жизни, остерегает его и вместе ему завидует» [4, с. 243–244].

В дальнейшем судьба поэтического наследия Милонова складывалась еще менее счастливо. Как уже упоминалось, для поэтов 1820-х гг. гражданская поэзия противостоит элегической; поэзия Милонова перестает восприниматься как единое целое. Для восприятия творчества Милонова в середине XIX века характерен следующий эпизод. После выхода в свет второго издания сочинений Милонова в журнале «Москвитянин» появилась очень легковесная рецензия, написанная А. Ф. Вельтманом [16, с. 50–52]. По этому поводу М. А. Дмитриев писал М. П. Погодину в декабре 1850 г.: «Всякий подумает, что Милонов был чувствительный стихотворец; а Милонов отличался в свое время сатирами, в которых узнавались сильные лица того времени» [1, с. 57]. Из этого отзыва, а также из других упоминаний Милонова в письмах и мемуарах М. А. Дмитриева видно, что в 1850-х гг. он видит в Милонове только поэта-сатирика [12, с. 209–211]. Исключительно как сатирик представлен Милонов в научной литературе второй половины XIX – начала XX в. Следует также отметить, что сатирические произведения Милонова, оторванные от литературной и общественной полемики его времени, стали восприниматься как набор общих мест.

Список литературы

1. Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. – СПб, 1897. – Кн. 11.
2. Благонамеренный. – 1820. – Ч. 10. – № 9. – С. 197–198; № 10. – С. 301–307.
3. Благонамеренный. – 1821. – Ч. 15. – № 17–18.
4. Благонамеренный. – 1821. – Ч. 16. – № 23–34.
5. Булич Н. Н. Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века. – 2-е изд. С предисл. Н. К. кульмана. – СПб.: тип. Н. Н. Стасюлевича, 1912. – 712 с.
6. Вестник Европы. – 1817. – Ч. 91. – № 2.
7. Вестник Европы. – 1817. – Ч. 94. – № 14.
8. Галахов А. Историческая хрестоматия нового периода русской словесности. – СПб., 1864. – Т. 2 (от Карамзина до Пушкина). – С. 279–284.
9. Галахов А. История русской словесности, древней и новой. – 2-е изд., с переменами. – СПб., 1880. – Т. 2. – С. 360–361.
10. Гербель Н. В. Русские поэты в биографиях и образцах. – 3-е изд. / под ред. Н. Полевого. – СПб., 1888. – 581 с.
11. Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы. – СПб., 1822. – 391 с.
12. Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. – 2-е изд. – М., 1869. – 299 с.
13. Ефремов. П. А. А. Ф. Воейков <...> // Русская старина. – 1874. – № 3. – С. 584 (прим.).
14. Жуковский В. А. Сочинения. – М., 1954. – 564 с.
15. Логинов М. Материалы для полного собрания сочинений М. В. Милонова // Русский архив. – 1864. – № 3. – Стб. 336.
16. Москвитянин. – 1849. – Ч. 6. – Отд. 4. – С. 50–52.
17. Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. – СПб., 1896. – Т. 2, 966 с.
18. Письма М. В. Милонова к Н. Ф. Грамматину // Поэты 1790–1810-х годов. – Л.: Советский писатель, 1971. (Библиотека поэта; Большая серия).
19. Поэты-сатирики // Поэты 1790–1810-х годов. – Л.: Советский писатель, 1971. – С. 542–547. (Библиотека поэта; Большая серия).
20. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. – М.; Л.: АН СССР, 1937. – Т. XIII.
21. Розанов И. Н. Русская лирика. От поэзии безличной – к исповеди сердца. Историко-литературные очерки. – М., 1914. – 416 с.
22. Санкт-Петербургский вестник. – 1812. – Ч. 3. – № 8. – С. 148–149.
23. Сын Отечества. – 1814. – Ч. 14. – № 24.
24. Сын Отечества – 1816. – Ч. 31. – № 31.
25. Сочинения и переписка П. А. Плетнева. – СПб., 1885. – Т. 1. – 547 с.
26. Томашевский Б. В. Пушкин-читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. – М.-П., 1923. – С. 224–225.
27. Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. – Л., 1960. – 490 с.
28. Украинский вестник. – 1819. – Ч. 16. – Кн. 12. – С. 358–359.

УДК 821.161.1

О. В. Кублицкая

«Произведение развлеченного воображения»: о сюжетах бессюжетного повествования в прозе русского сентиментализма

В статье проанализированы особенности повествования и построения сюжета в сочинении А. Ф. Кротова «Ландшафт моих воображений». Установлено, что текст сконструирован по принципу свободных ассоциаций с включением двух «зеркальных» микросюжетов по образцу сентиментальной повести.

Ключевые слова: А. Ф. Кротов, сентиментальная повесть, бессюжетное повествование.

«A Work of Entertained Imagination»: On the Plots of Plotless Narrative in the Prose of Russian Sentimentalism

The article analyses the peculiarities of narrative and plot construction in A. F. Kropotov's essay «The Landscape of My Imagination». It is established that the text is constructed according to the principle of free associations with the inclusion of two "mirror" micro-plots modelled on a sentimental story.

Key words: A. F. Kropotov, sentimental novella, plotless narrative.

В истории развития русской прозы XVIII – начала XIX столетия традиционно фиксируют несколько ключевых моментов: это появление так называемых «петровских повестей», раннего русского романа и собственно sentimentalной словесности. Параллельно с «большой» литературой эволюционирует документальная проза, которая значительно сближается с популярными образцами первой, а иногда и вовсе выступает ее источником.

Жанровая система русского сентиментализма представлена, в сущности, всего двумя относительно крупными формами – повестью и путешествием (травелогом). Традиция sentimentalной повести, как известно, сформировалась в творчестве Н. М. Карамзина («Бедная Лиза», 1792). Вслед за сочинением Карамзина появляется «Бедная Маша» А. Е. Измайлова (1801), «Александр и Юлия» (1801) П. Ю. Львова, «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор» (1804) В. Измайлова, «История бедной Марьи» Н. П. Брусилова (1805), «Инна» Г. П. Каменева (1806) и др.

Карамзин же выступает ориентиром для многочисленных путешествий массового сентиментализма, таких как «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии в 1799 году, Павлом Сумароковым. С историческим и топографическим описанием тех мест» (1800), «Досуги крымского судьи или второе путешествие в Тавриду» (в 2 ч., 1803) П. И. Сумарокова; «Моё путешествие, или Приключение одного дня» (1803) Н. П. Брусилова; «Путешествие в Малороссию» (1803), «Другое путешествие в Малороссию» (1804) П. И. Шаликова; «Путешествие в Полуденную Россию» В. В. Измайлова (в 2 ч., 1805).

Некоторые из перечисленных выше текстов вошли в антологию «Ландшафт моих воображений. Страницы прозы русского сентиментализма» (1990), подготовленную к изданию В. И. Коровиным. Текст, вынесенный в заглавие книги, и станет предметом нашего исследования. Его автор – Андрей Фролович Кротов (1780–1817), писатель, издатель журналов «Демокрит» и «Пантеон славных российских мужей», поэт, автор сатирических сочинений, sentimentalной повести «Дух россиянки. Истинное русское происшествие» (1809) и биографии «Жизнь графа А. Г. Орлова-Чесменского, почерпнутая из достоверных источников российских и иностранных С. Ушаковым» (1816)» [2].

«Ландшафт моих воображений» опубликован под криптонимом А. К. В составе произведения 4 части: Бурная ночь, Меланхолия, Утренняя пѣснь, Двина. Текст открывается посвящением Дарье Яковлевне Г., которую он именуется милостливой государыней и надеется, что «произведение развлеченнаго воображения» будет встречено адресатом благосклонно. Еще одним «собеседником» Кротова

выступает Карл Юнг, к которому он обращается с вопросом философского порядка: «Міръ, который тогда представляется очамъ, существуетъ ли в природѣ?» [3, с. 8].

Отличительной особенностью повествования в анализируемом тексте является его бессюжетность. В теории сюжета, восходящей к традиции Аристотеля и в достаточной степени разработанной отечественными (А. Н. Веселовский, А. А. Потебня, В. Б. Шкловский, Ю. М. Тынянов, Б. В. Томашевский, М. М. Бахтин, Г. Н. Поспелов, Ю. М. Лотман и др.) и зарубежными исследователями (Ж. Женетт, Р. Барт, П. Рикёр, В. Шмидт и др.), господствует мнение о невозможности бессюжетной наррации как таковой; вместе с тем, говорить о некоторых приемах организации текста, в котором отсутствует / нивелирована событийность, все же возможно.

В качестве рабочего определения сюжета нами будет принято следующее: «сюжет – повествовательное ядро художественного произведения; ... система *действенной* (фактической) взаимонаправленности и расположенности выступающих в данном произведении лиц (предметов), выдвинутых в нем положений, развивающихся в нем событий» [1]. Общеизвестна и структура сюжета, включающая экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и постпозицию. Иными словами, в ходе анализе сюжетной структуры текста с необходимостью выделяется событийный ряд, организованный особым образом в соответствии с авторской интенцией.

«Бурная ночь» начинается с пейзажной зарисовки: перед нами залитое лунным светом пространство (Луну Кропотов называет «скромной подругой горестной меланхолии» [3, с. 9]); бушует ветер, и в сознании автора возникает образ корабля, на котором «послѣдователи безсмертнаго Колумба» [3, с. 10] несутся сквозь шторм, обуреваемые жаждой наживы («[о]твратительная корысть извлекла васъ из недръ мирнаго семейства» [3, с. 11]), в то время как дома их ждут родители, чей последний час отодвигается – «время мѣдлить назначить последнюю минуту бытїя ихъ» [3, с. 12], и дети, крик которых неразличим в шуме волн («шумъ разъяренныхъ вѣтровъ препятствуетъ плѣнительному эху милых чадъ» [3, с. 13]).

Вторым микросюжетом первой части является история Мери, которая, сбежав ненастной ночью из дома, идет на берег Темзы, где предается тоске по возлюбленному Вилїяму, «питая в смятенномъ сердцѣ лестную надежду увидеть тотъ роковой корабль, на которомъ другъ сердца ея потекъ в страны отдаленныя» [3, с. 15]. В итоге Мери, послушная «корыстолюбивымъ родителямъ» [3, с. 15], выходит замуж за богача.

Взирая на Балтику, автор вспоминает неверную возлюбленную, воскрешает в памяти образ Богоявленской церкви и тоскует по умершему другу («за прѣделами гроба в неизмеримом пространстве вѣчности»). Задолго до Андрея Болконского он обращается к дубу («безмолвный свидѣтель сердечной тоски моей», «надменный питомецъ дикой природы» [3, с. 19–20]) и размышляет о своей судьбе и его участи: «падетъ къ подошвѣ обросшаго сѣдымъ мхомъ корня своего» [3, с. 20].

Вторая часть сочинения Кропотова, «Меланхолія», начинается с обращения к ней. Автор именует меланхолию «любезной дщерию тихаго уединенїя» [3, с. 30] и в сноске отмечает, что надеется доставить удовольствие читателю этой «піесой». Исходная ситуация напоминает первую часть – время меланхолии – ночь (возможно, продолжение описанной ранее), залитая лунным светом. Персонифицируя

ночь как богиню, автор демонстрирует обширные познания в области географии (упомянут исландский вулкан Гекла, ливийские степи, Вавилон и т.д.). Его занимает история возвеличивания и падения древнего царства и легенда о самоубийстве Сафо, позволяющие в итоге сделать вывод о том, что счастье состоит в уединении («да не входят страсти никогда въ мою душу» [3, с. 38]).

Третья часть анализируемого текста, «Утренняя пѣснь», разворачивается в ситуации отступления ночного мрака, – стихает буря, и меланхолии нет более места: «Я отверзаю очи и чувствованіе, что я существую, заемлетъ мои мысли» [3, с. 43], «всеобщая тишина природы соединяется съ моею душою» [3, с. 46]. Тишина и умиротворение обращают автора к размышлениям о смысле жизни и наталкивает на сравнение с камнем, выброшенным на берег после бури. Он адресует к «утрѣн-ному песнослову» и призывает его воспевать новый день.

Заключительная часть сочинения Кропотова, «Двина», дана в том же утреннем ландшафте: «Прекрасное утро, облаченное в ризу лучезарнаго Феба» [3, с. 55]. Сидя на берегу Двины, автор вспоминает счастливое время с возлюбленной, ситуацию первого признания в любви в сходной обстановке и весь комплекс переживаемых чувств. Разлука, последовавшая за этим, погрузила автора в меланхолию, но он все еще надеется на счастливое воссоединение.

Таким образом, в хронологическом отношении перед нами несколько часов, вероятно, одних суток (впрочем, это могут быть и отдельные отрезки разных временных периодов). Описывается бурная ночь, которая сменяется умиротворенным утром; в центре внимания – переживания автора, а не описание событийного ряда, что, в сущности, соответствует сентименталистской традиции: «я с *трепетомъ* (здесь и далее курсив наш. – О. К.) взираю на разъяренныя воды твои» [3, с. 16]; «безмолвный свидетель *сердечной тоски* моей» [3, с. 19]; «Я *стражду... Я мучусь*» [3, с. 24]; «возбуждаютъ *пораженную* душу мою к торжественнымъ мыслямъ» [3, с. 33]; «Я *наслаждаюся* жизнью» [3, с. 47]; «Невольное стремление плутающаго воображенія погрузило меня в *меланхолию*» [3, с. 56]. Динамика ассоциаций и смена эмоциональных состояний организуют текст в структурном отношении.

На ассоциативных началах в сочинение Кропотова включаются и рассмотренные выше микросюжеты, причем, не все из них обладают достаточной событийной полнотой. Так, в зарисовке с моряками первой части есть лишь событие нахождения в бурю в беспокойных водах Балтики, в то время как в истории Мери могут быть реконструированы сразу несколько эпизодов: роман с Вильямом; его отплытие на корабле и последующая разлука, свадьба девушки с другим. Во второй части сочинения ключевым событием может считаться финальный эпизод жизни поэтессы Сафо, однако он не получает достаточного развития и является общеизвестным фактом, что лишает его нарративной динамики. В третьей части размышления и пейзажные зарисовки доминируют над повествованием, и лишь в четвертой можно говорить о наличии некоей сюжетной динамики: как уже было сказано выше, автор вспоминает историю своих отношений с «милой Дѣри», которые продолжались 11 месяцев и закончилась разлукой; вместе с тем, он не теряет надежды на возможное счастливое воссоединение, которое, согласно финальным строкам текста, делает его «стократъ счастливее владыкъ міра» [3, с. 71]. Можно обнаружить некоторое сходство сюжетной модели четвертой части с первой, но в зеркальном

отражении, – автор, как и Мери, находится на берегу реки и предается воспоминаниям, однако если в случае с девушкой ситуация исчерпала себя, и ей остается только хранить «образ милаго Виллјама, начертанный верною любовію» [3, с. 16], то во втором случае есть потенциал для развертывания сюжета.

Анализируя указанные сюжетные вкрапления с точки зрения традиции, можно заключить, что история Мери и автора во многом соотносится с сюжетной моделью сентиментальной повести, которая имеет устойчивую нарративную структуру, однако в данном случае актуализированы лишь некоторые стадии развития сюжета (за рамками остается, например, завязка истории Мери и Вильяма, равно как и развязка в случае с автором и Дери).

Таким образом, можно заключить, что рассмотренный нами текст построен по принципу свободных ассоциаций, заключенных в хронологическую рамку смены ночи и дня, что само по себе не является событием в силу естественных причин; вместе с тем в нем содержится два микросюжета, организованных по зеркальному принципу и восходящих к традиции сентиментальной повести. Приемы бессюжетного повествования, используемые Кропотковым (ассоциативные ряды, формальная бессобытийность, лирические отступления), можно рассматривать в качестве одной из предтеч литературы потока сознания.

Список литературы

1. Зунделович Я. Сюжет // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. П–Я. – Стб. 899–900.
2. Кропотов, Андрей Фролович. Эл. ресурс. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/russkij-biograficheskij-slovar-tom-9/402> (дата обращения: 20.01.2024).
3. Кропотов А. Ф. Ландшафт моих воображений. – В Санктпетербурге: при Губернском правлении, 1803. – 71 с.

УДК 821.161.1

Т. И. Торопкина

Формирование принципов натуральной школы в физиологическом очерке Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики»

Рассматривается формирование принципов реализма. На материале очерка Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики» изучается жанровое своеобразие физиологического очерка. Произведение анализируется в контексте эстетики натуральной школы

Ключевые слова: реализм, петербургская среда, социальность, функции деталей.

Tatyana I. Toropkina

The Natural School's Principles Formation in the Physiological Essay by D. V. Grigorovich «Peterburgskie Sharmanshchiki»

The formation of the realism's principles is considered. Based on the essay by D. V. Grigorovich "Petersburg organ grinders", the genre originality of the physiological essay is studied. The text is analyzed in the context of the aesthetics of the natural school

Key words: realism, St. Petersburg environment, sociality, functions of details.

В середине 40-х годов XIX века В. Г. Белинский задавался вопросом: «Много ли у нас книг, из которых можно бы не только изучать, но и просто знакомиться с многочисленными сторонами русского быта, русского общества?» – и с сожалением констатировал: «Их нет» [1, с. 375]. Критик предлагал начинающим литераторам обратиться к скромному, но доходчивому и популярному жанру физиологического очерка, понимая, что на данном этапе развития литературы именно очерк способен содействовать решению литературных и общественных проблем: создать базу для появления качественно новых жанров и новых писателей, утверждая, что «обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы» [2, VIII, с. 379].

К этому времени эстетическая и общественная программа реалистического направления, получившего название «натуральной школы», настолько определилась, что назрела необходимость издания собственных литературных альманахов. «Манифестом социальной беллетристики» [4] стала «Физиология Петербурга», составленная из трудов русских литераторов, под редакцией Некрасова (1845), в издании которой принял участие Д. В. Григорович.

Работа над физиологическим очерком «Петербургские шарманщики» способствовала постижению начинающим писателем реалистических принципов отбора явлений действительности, отображения их и отношения к ним. Безусловно, большое влияние на Д. В. Григоровича оказали художественные открытия А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, В. Г. Белинский видел заслугу новой литературной школы в том, что «от высших идеалов человеческой природы и жизни она обратилась к так называемой «толпе», «исключительно ее избрала своим героем» [2, IX, с. 388].

Авторы «Физиологии Петербурга» расширяли сферу изображения, вводили в литературу новых героев (одним из них стал шарманщик), утверждали мир бедных и обездоленных людей в качестве полноправного художественного материала. Григорович рассказывал о жизни беднейших петербургских ремесленников, локализуя своих героев по профессиональному признаку. Подробно описывая частные, конкретные факты жизни уличных артистов, писатель делал широкие обобщения и выводы, касающиеся всего класса петербургских шарманщиков, показывал «всех в одном», причем выделялись именно профессиональные качества характеров этих людей, а не типичные человеческие свойства вообще. Создание «типажей», характерных для определенной социальной среды, – безусловный признак реализма, но реализма, находящегося на первой стадии своего развития.

Дальнейшая эволюция реализма приведет к появлению типических характеров, в которых воссоздается многогранная человеческая личность. В центре внимания Григоровича находится целая социальная группа, из которой не выделяется индивидуальный герой, поэтому автор, как правило, использует форму множественного числа имен нарицательных, не применяет имена собственные, пародийно употребляет слово «герой»: «Герой наш оставляет родной чердак, почувствовав себя в силах помощью рук и ног спуститься по грязной лестнице на улицу» [3, с. 173].

Внутри социальной группы писатель выделяет «виды» и «подвиды», классифицируя уличных ремесленников по имущественному и национальному признаку: «аристократы», «мещане», «итальянские», «немецкие», «русские» шарманщики. В

отношении к своему делу, к публике проявляются особенности менталитета: увлеченность и общительность итальянцев. практичность и неэмоциональность немцев, беспечность и опрометчивость русских.

Григорович вспоминал: «У меня...тогда уже пробуждалось влечение к реализму, желание изображать действительность так, как она в самом деле представляется» [2, XII, с. 267]. На первом этапе развития реалистического направления основным был метод копирования, наблюдения или, как тогда говорили, «дагерротипа», поэтому писатель тщательно исследовал места расселения шарманщиков, их быт, музыкальный инвентарь, внешность, нравы. Работа над физиологическим очерком в некоторой степени предопределила одну из особенностей художественного метода писателя, для которого эмпирическое исследование стало ведущей формой познания.

Теоретикам и практикам натуральной школы нужна была «натура без прикрас». Требуя природы в искусстве, они имели в виду не только обращение к жизни, но и правдивость, естественность, даже некоторую безыскусность в ее изображении. Подробно описывая жилище шарманщиков, автор ничего не упускает из виду: и оконное стекло, залепленное бумажными фигурками, и ведро с помоями, и часы, с прицепленным вместо гири кирпичом, и многое другое. Внимательно исследуется реквизит бродячих актеров, одежда, быт и «постепенно вещные детали вытесняют человека на второй план, уже как бы самостоятельно управляя его жизнью» [3, с. 173].

Показывая повседневную будничную жизнь петербургских тружеников, дорожа верностью копий с жизненного прототипа, добросовестно описывая многотрудную и часто горькую долю шарманщика, писатель вносил в очерк элемент натурализма. А. Г. Цейтлин справедливо считал, что в изображении нарочито низких и грязных картин давала себя знать своеобразная «детская болезнь» русского реализма [6, с. 267]. Писатель изучал и показывал видимые, внешние стороны жизни, а для описания сложной психологии отдельного человека еще не хватало литературного опыта и мастерства.

Натуральная школа привела русскую литературу к осознанию жестких связей между человеком и обществом, человеком и обстоятельствами. В очерке Григоровича окружающая действительность приобретает конкретное воплощение в среде. Писатель прослеживает воздействие объективных условий на человека, показывает предопределенность жизненного пути обстоятельствами детства и отрочества, материальными интересами сословия, тем самым утверждая и развивая положение о детерминированности характеров героев окружающей средой («среда заела»). Примыкая к той или иной социальной группе, человек не может выйти из-под влияния среды: «Дети старого фигляра или гаера, они поневоле должны идти по стопам отца» [2, I, с. 21]. Недостаток земли, неспособность прокормить многочисленное семейство, нищета заставляют блуждать по свету: «Бедняк, лишенный места несправедливым барином», или «выгнанный хозяином безродный подмастерье» вынуждены «ежедневно шлифовать петербургские тротуары» [2, I, с. 9].

Исследуя материальные причины, заставляющие разных людей браться за тяжелый и неблагодарный труд, Григорович показывает, что именно социальная несправедливость, безысходность положения часто заставляет людей становиться

уличными плясунами. Закономерно, что постепенно начинают формироваться социальные стереотипы. В главе «Публика шарманщика» автор показывает равнодушные и безразличие благополучных людей к судьбе бедного человека: горемыке-труженику часто не платят за труд, не обращают на него внимания и даже бесцеремонно прогоняют. Если публика бездушна, то в шарманщике автор замечает, что «под грубою оболочкою скрывается очень часто доброе начало – совесть» [2, I, с. 6]. Таким образом, писатель переходил от общих оценок к оценкам социальным. Социальность мышления, сознательно-социальный подход к изображению героев – основа того процесса, который осуществила натуральная школа, следуя убедительной рекомендации теоретического вдохновителя: «Социальность, социальность – или смерть!» [2, XII, с. 69]. Постепенно формировалась негативное отношение к современному общественному устройству «под воздействием критического дискурса Белинского» [5].

Работа над физиологическим очерком сыграла благоприятную роль в дальнейшей творческой судьбе Д. В. Григоровича, Она стала своеобразной школой писательского мастерства. В результате этой работы он усвоил метод аналитического исследования действительности, нашел нового демократического героя, задумался о противоречиях современного мира Д. В. Григорович стал одним из тех, кто способствовал развитию реалистического направления в русской литературе и формированию сферы общественных дум.

Список литературы

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: АН СССР, 1956.
2. Григорович Д. В. Полн. собр. соч.: в 12 т. – СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1896.
3. Красушкина А. В. Вещь VS человек в очерке «Петербургские шарманщики» Д. В. Григоровича // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – № 43-1. – С. 172–175.
4. Недзвецкий В. А. Манифест социальной беллетристики // Физиология Петербурга. – М.: Советская Россия, 1984. – С. 5–28.
5. Созина Е. К. Критический дискурс В. Белинского и натуральная школа 1840-х годов: к вопросу о доминанте метода «критического реализма» // Известия Уральского государственного университета. – 2000. – № 17. – С. 121–132.
6. Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. Русский физиологический очерк. – М.: Наука, 1965. – 317 с.

УДК 821.161.1

Е. А. Ерохина

Е. А. Салиас – «благодарный подражатель» или «русский Вальтер Скотт»?

Евгений Салиас – один из самых читаемых авторов в России XIX века, фаворит публики, писатель, на тексты которого давали доброжелательные отзывы известные критики того времени. Сегодня имя Салиаса нечасто фигурирует в пособиях по истории русской литературы. А если оно и появляется, то краткой сводкой с указанием нескольких биографических и литературных фактов. Критики и мемуаристы называли его «русским Вальтером Скоттом», «русским Жюлем Верном», и даже «русским Дюма», исследователи – «благодарным подражателем» толстовскому эпическому стилю. Кем он же был на самом деле?

Ключевые слова: Е. Салиас, исторический роман, стиль Толстого.

E. A. Salias – «Grateful Imitator» or «Russian Walter Scott»?

Evgeniy Salias is one of the most widely read authors in Russia of the 19th century, a public favorite, a writer whose texts were given favorable reviews by famous critics of that time. Today, the name of Salias does not often appear in textbooks on the history of Russian literature. And if it does appear, then it is a brief summary indicating several biographical and literary facts. Critics and memoirists called him the “Russian Walter Scott”, the “Russian Jules Verne”, and even the “Russian Dumas”, while researchers called him a “grateful imitator” of Tolstoy’s epic style. Who was he really?

Key words: E. Salias, historical novel, Tolstoy style.

Евгений Андреевич Салиас-де-Турнемир (1840–1908) – прозаик, сын французского графа и русской писательницы, публиковавшейся под псевдонимом Евгения Тур, племянник драматурга А. В. Сухова-Кобылина. Автор романов и повестей «Братья Орловы» (1878), «Пан Круль» (1890), «Ведунья» (1891), «Владимирские Мономахи» (1899) и др. Наиболее удачное в художественном отношении его тетралогия «Пугачевцы» (1874).

Салиас учился на юридическом факультете в Московском университете, однако в 1861 году был исключен за поддержку студенческих волнений. Следующие семь лет Салиас с семьей проведет за границей, где будет дружить с Герценом, Огаревым. После возвращения в Россию Салиас поступил на службу, был редактором «Санкт-Петербургских ведомостей», управляющим Московскими театрами. В 1881–1882 издавал журнал «Полярная звезда». Свой литературный путь писатель начал рано. В 1863 году в «Современнике» выходит его психологическая повесть «Ксая Чудная», которая привлекла внимание либералов-западников. Примечательно, что позднее критик А. Измайлов назвал Салиаса «последним литератором, на котором покоилось благословение Герцена и Огарева» [5, с. 417].

Однако не повести на актуальные темы сделали Салиаса любимцем русской читающей публики, свое призвание он нашел в жанре исторического романа. Темы и сюжеты для своих произведений писатель брал в основном из «славного века» Екатерины II и из эпохи царствования Александра I. Главными героями романов Салиаса стали цари, царицы, принцы, феодалы-аристократы, крупные чиновники, помещики «верные слуги государю, отечеству», крепостные – «верные слуги», рабы своих господ (См. об этом: [6]). Выбор жанра и изображаемой эпохи не кажется удивительным и необычным, стоит лишь взглянуть на происхождение и некоторые факты биографии писателя. Евгений Салиас по своему рождению был призван к поприщу исторического писателя: «Сын французского графа, чей род восходил к XIII веку, и русской писательницы, сестры знаменитого драматурга Сухова-Кобылина, он с детских лет вращался в особой атмосфере исторических реалий и литературных интересов» [1, с. 10].

Читающая публика видела в писателе, по словам исследователя биографии и творчества Салиаса Ю. Беляева, «настоящего “русского Дюма”, который в остро-сюжетных романах и повестях – “Петербургское действо”, “На Москве”, “Найденый”, “Кудесник”, “Крутоярская царевна” – донес до нее отечественную историю в ее ярчайших красках и авантюрных хитросплетениях» [1, с. 9]. Примечательно,

что в конце XIX века по статистическим данным земских библиотек самым читаемым писателем в России оказался именно Евгений Салиас, «опередивший по читательской популярности не только замечательных исторических романистов Вс. Соловьева, Г. Данилевского, Д. Мордовцева, но и самих мировых “королей” развлекательного жанра Дюма и Жюль Верна» [1, с. 9]. Также показательна дневниковая запись М. А. Веневитинова в связи с Пушкинскими торжествами в Москве в 1880 г.: «Зашла речь о предстоящих празднествах и об отсутствии на них некоторых русских писателей, например, Фета, Салиаса, и в особенности графа Л. Н. Толстого» [4, с. 501]. Знаменательно, что в представленной записи Салиас поставлен в один ряд с А. А. Фетом и Л. Н. Толстым.

При жизни писателя вышло собрание сочинений Салиаса в 33 томах (1890-е годы). С 1901 года начинается работа по изданию второго собрания, которое должно было стать полным, что, без сомнения, в очередной раз свидетельствует о популярности и востребованности творчества писателя в то время. Однако до Октябрьской революции успели выйти только 20 томов. После революции 1917 года произведения писателя в Советской России не издавались. Имя Салиаса оказалось забытым. Что послужило причиной этого забвения? Ответить однозначно на данный вопрос сложно. Вероятно, романы, главными действующими лицами которых являются крупные сановники, цари, царицы, принцы, дворяне не удовлетворяли запросам господствовавшей тогда марксистско-ленинской идеологии.

Однако в 90-е годы прошлого столетия интерес к творчеству писателя возник снова. В 1995 г. произведения Салиаса были изданы в общей сложности 340-тысячным тиражом. Чем была вызвана эта потребность? Как отмечает исследователь Ю. Беляев «в эпоху восстановления истинной истории отечества становится ясно, что представить русскую словесность без Салиаса – это все равно, что представить французскую литературу без Александра Дюма-отца» [1, с. 5]. После того, как писатель избрал стезю исторического романиста, «его читательская популярность стала увеличиваться в обратной пропорции к падению его престижа среди тенденциозной “демократической” критики» [1, с. 6]. Несмотря на сочувствие либеральным кругам Салиас неуклонно продолжает линию «беспристрастного исторического бытописателя» [1, с. 6], которая была заложена им в его наиболее оцененном критиками произведении – исторической четырехтомной эпопее «Пугачевцы» (1874).

Исследователь А. И. Введенский в 1890 году высказал общее мнение публики по поводу романа: «Роман “Пугачевцы”, по общему признанию, есть лучшее произведение графа Салиаса, в котором с наибольшей силой выразились различные стороны его таланта...» [3, с. 383]. А вот такая оценка этого произведения появилась в журнале «Русский вестник»: «Роман графа Салиаса “Пугачевцы” чрезвычайно понравился публике. Успех этого романа стал совершенно вразрез всему тому, что так долго и так настойчиво проводила петербургская журналистика. Ни одному из требований, заявляемых этой журналистикой, роман графа Салиаса не удовлетворил; напротив, требования, решительно отвергнутые критикою шестидесятых годов, явились в нем удовлетворенными в высокой степени. Журналистике, если она не хотела попасть вновь в комическое положение, в какое однажды поставил ее успех “Войны и мира”, оставалось забежать вперед, приписать себе честь первой оценки нового таланта» [6, с. 866].

В рецензии «Русского вестника» необходимо обратить внимание на два важных момента. С одной стороны, становится ясно, почему писатель оказался чужд демократическому кругу литераторов: потому, что у этого молодого исторического романиста «есть искусство, есть художественность, есть идеалы и нет именно гражданских мотивов в петербургском смысле» [6, с. 866]. С другой стороны, здесь возникает указание на ту претензию, которую будут «предъявлять» Салиасу и при жизни, и после смерти: подражание стилю Л. Н. Толстого. Позднее Ю. Беляев отмечает, что «охлаждение к нему тенденциозной литературной критики стало неизбежным, хотя уже и “Пугачевцы” были объявлены слабым подражанием толстовской “Войны и мира”, что не могло не сказаться на творческой репутации Салиаса» [1, с. 5].

Одни критики в этой преемственности литературных традиций видели положительную сторону. Так, рецензент «Русского вестника» отмечает, что автор «Пугачевцев» близко подходит к Толстому «в олицетворении инстинктов, незримо действующих в глубинах народного духа» [6, с. 879] и «как и граф Толстой, предпочитает в великих исторических движениях видеть не столько произвол сильных индивидуальностей, сколько действие скрытых, внутренних двигателей» [6, с. 879]. Другие критики в толстовском подходе Салиаса к изображению глубинной сути массовых движений народа видели лишь отсутствие авторской самостоятельности. А. Введенский писал, что «критика поставила в упрек графу Салиасу, между прочим, то, что он является не только последователем, но и рабским подражателем графу Льву Толстому» [3, с. 387]. Популярный критик той эпохи А. Скабичевский в статье, посвященной «Пугачевцам» Салиаса и «Богатырям» Чаева, был еще более резок в своей оценке: «Салиас и Чаев сумели вполне отрешиться от своих собственных физиономий. Их самих вы тщетно будете искать в романах: вы найдете в них вездесущее присутствие одной только личности – графа Л. Н. Толстого, у которого романисты взяли целиком все, что только можно было взять, – характеры, сцены, мотивы, философию, словом, ободрали бедного автора “Войны и мира”, что называется, до ниточки...» [12, с. 768–769]. С мнением Скабичевского совершенно не согласен А. Бороздин: «Если зависимость от графа Толстого признавать недостатком, то, во-первых, этот недостаток вполне объясняется обычными отношениями талантов к гениям, а во-вторых, разделяется графом Салиасом со всеми его современниками в области исторического романа» [2, с. 614]. Однако Салиас не снискал благосклонности и у критиков следующего поколения. Так, советский литературовед А. В. Кокорев в короткой статье, посвященной Салиасу, в «Литературной энциклопедии» (1929–1939) писал, что «в художественном отношении Салиас-де-Турнемир слаб и не самостоятелен» и «эпигонски подражал напр. Тургеневу, Л. Толстому» [7].

Оценка современных литературоведов менее категорична, однако в ней также в первую очередь отмечается преемственность: «благодарным подражателем» [9, с. 56] толстовскому эпическому стилю называют Салиаса Юрий Иванович и Ирина Георгиевна Минераловы в своем учебнике «История русской литературы 1870–1890-е годы» (2024) и отмечают, что «Пугачевцы» написаны в толстовском духе. Примечательно, что это одно из немногих учебных пособий, в котором упоминается имя романиста и даже дается справка на полстраницы о фактах биографии и творчества писателя. Конечно, лаконичность упоминания оправдана тем фактом,

что в учебниках представлен тот объем знаний об истории русской литературы, который «соответствует принципу необходимого и достаточного и позволяет обучающемуся самостоятельно двигаться по обозначенному пути» [9, с. 5].

Также исследователи Минераловы говорят о возможных причинах незавершенности некоторых творческих планов писателя: «Изображению наполеоновского нашествия Салиас собирался посвятить роман “Супостат”, но не осуществил данный замысел. Причины этого различны, но можно понять, что, помимо всего прочего, он, как и другие современники, не мог не сознавать: произведения Г. П. Данилевского, Д. Л. Мордовцева и других авторов, пытавшихся после автора «Войны и мира» создавать сюжеты о войне 1812 года, в значительной мере тонули в тени, отбрасываемой монументальным толстовским произведением, заметно ему проигрывая во всех отношениях» [9, с. 56–57].

За последнее десятилетие появилось несколько научных статей, раскрывающих особенности исторической прозы писателя, выявляющих традиционные и новаторские приемы Салиаса при описании народных движений [8; 10]. В. М. Матвеев на примере анализа романа «Пугачевцы» отмечает, что Салиас подошел в понимании природы восстания Пугачева с той же позиции, что Л. Н. Толстой, пытаясь дать оценку причин массовых протестных действий. Е. А. Салиас ставил перед собой задачу рассмотреть три проблемы: противостояние народа и власти (народного бунта), поведение народных масс в периоды великих потрясений и роль личности в истории. Исследователь подчеркивает справедливость традиции соотнесения романа с «Капитанской дочкой» А. С. Пушкина и «Войной и миром» Л. Н. Толстого, ведь в своем тексте Салиас соединяет модель «русского гения» (история-факт) с толстовской моделью (история-случай) (См. об этом: [8, с. 312–313]).

В 2021 году вышла статья Н. Г. Михновец, посвященная роману-эпосе Салиаса в рецепции Ф. М. Достоевского (к вопросу об эпичности русского романа). В работе исследовательница приходит к выводу, что «на материале русской литературы второй половины XIX столетия не представляется возможным столь же отчетливо разграничить эпическое произведение и русский роман» [10, с. 111]. Причиной этого стало то, что «вполне очевидно проявляется преемственность между историческими и эпическими произведениями (пусть и разнокачественными): “Капитанская дочка” – “Война и мир” – “Пугачевцы”; затем этот ряд пополняют романы “Братья Карамазовы” и “Воскресение”» [10, с. 111], а также то, что «глубокое познание “становящейся” современности в принципе невозможно как без погружения в прошлое, в историю России, так и без “выверки” нового, предполагающей соотнесение с национально значимым, авторитетным и убедительным» [10, с. 111]. Несмотря на то, что в работе приводятся доводы, ставящие под сомнение глубину познания Салиасом русской жизни в «Пугачевцах», признается новаторский характер в изображении героя «хищного типа», который потом будет доработан Ф. М. Достоевским в романе «Подросток».

На данный момент имя Евгения Салиаса известно узкому кругу читателей и исследователей, а между тем признанные классики высоко ценили его творчество. А. П. Чехов писал: «...огромнейший и, право же, интереснейший роман “Пугачевцы”. По своему времени – литературное событие первого ранга было. Чуть-чуть не наравне с “Войною и миром” Толстого трактовалось. Да в нем и есть немало до-

стоинств, и – прежде всего – отличная форма, отличный язык, великолепно разработанная фабула» [12, с. 217]. Очевидно, что нам еще предстоит осмыслить значение Салиаса в становлении и развитии жанра исторического романа, а также более внимательно изучить его подход в изображении и понимании переломных событий в истории России с учетом его следованиям литературным традициям.

Список литературы

1. Беляев Ю. Любимец читающей России Евгений Салиас // Салиас Е. А. Сочинения в двух томах. Том первый. Историческая проза. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 5–26.
2. Бороздин А. К. 35-летие литературной деятельности графа Е. А. Салиаса // Исторический вестник. – 1899. – Т. 75. – С. 614.
3. Введенский А. И. Современные литературные деятели. Граф Е. А. Салиас // Исторический вестник. – 1890. – № 8. – С. 387.
4. Достоевский в неизданной переписке современников (1837–1881) // Литературное наследство. – М.: Наука, 1973. – Т. 86: Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – С. 347–564.
5. Измайлов А. А. Литературный олимп. Лев Толстой, Чехов, Андреев, Куприн, Горький, Сологуб, Ясинский, Брюсов, Салиас, Соловьев. – М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911. – 472 с.
6. Исторический роман. Пугачевцы Е. Салиаса // Русский вестник. – 1874. – № 4. – 1056 с.
7. Литературная энциклопедия: в 11 т. 1929–1939 / ред. коллегия: Лебедев-Полянский П. И., Нусинов И. М.; гл. ред. Луначарский А. В.; ученый секретарь Михайлова Е. Н. – М.: Художественная литература, 1937. – Т. 10. – 936 стб.
8. Матвеев В. М. Своеобразие исторической прозы графа Салиаса. Роман «Пугачевцы» // Вестник Тамбовского университета. – 2013. – № 12. – С. 311–314.
9. Минералов Ю. И. История русской литературы. 1870–1890-е годы: учебник для среднего профессионального образования / Ю. И. Минералов, И. Г. Минералова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2024. – 441 с.
10. Михновец Н. Г. «Пугачевцы» Е. А. Салиаса в рецепции Ф. М. Достоевского: к вопросу об эпичности русского романа // Два века русской классики. – 2021. – Т. 3. – № 4. – С. 92–113.
11. Салиас Е. А. де Турнемир граф. Собрание сочинений: в пяти томах. – Баку: Концерн «ИнтерТуран», 1993.
12. Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы (1848–1890 гг.). – СПб., 1903. – 523 с.
13. Чехов А. П. в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста и коммент. Н. И. Гитович; вступ. ст. А. М. Туркова. – М.: Художественная литература, 1986. – 735 с.

УДК 821.161.1

В. Т. Захарова

Дневники Ив. Бунина периода эмиграции: художественное осмысление гармонического начала бытия и его антиномий

Дневники Ив. Бунина периода эмиграции дают возможность углубить представление о Бунине как о выдающемся писателе и мыслителе. В статье ставится цель исследовать своеобразие художественного осмысления Ив. Буниным в этих дневниках гармонического начала бытия и его антиномий. Данное исследование вносит вклад в изучение метатекста Ив. Бунина, убеждая, что и в жанре дневниковых записей содержатся значимые константы его богатейшего художественного мира: феноменология восприятия бытия в его вневременных бытийных основах. Практическая ценность статьи – в возможностях ее использования в практике вузовского преподавания литературы русской эмиграции.

Ключевые слова: Бунин, эмиграция, дневники, антиномии бытия, художественное сознание.

Bunin's Eve's Diaries of the Emigration Period: An Artistic Interpretation of the Harmonic Beginning of Being and Its Antinomies

Bunin's Eve's diaries of the emigration period provides an opportunity to deepen the idea of Bunin as an outstanding writer and thinker. The article aims to explore the originality of the artistic interpretation of Ivan Bunin in these diaries of the harmonic beginning of being and its antinomies. This small study contributes to the study of the metatext of Ivan Bunin, convincing that the genre of diary entries also contains significant constants of his richest artistic world. The practical value of the article lies in the possibilities of its use in the practice of university teaching of literature of Russian emigration.

Key words: Bunin, emigration, diaries, antinomies of being, artistic consciousness.

Как известно, дневники Иван Бунин писал всю свою жизнь, с ранних лет и до самого конца своей жизни, очень любил и ценил возможность свободы самовыражения в этом жанре, писал так: «... дневник одна из самых прекрасных литературных форм. Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочие» (запись от 23 февраля 1916 г.) [3, с. 73]. Верно было замечено Олегом Михайловым: «...дневники дают нам – с невозможной ранее полнотой и достоверностью – полученное “из первых рук” представление о цельном мироощущении Бунина...» [13, с. 6].

Необходимо отметить, что жанр дневниковых записей давно привлекает внимание исследователей, как в России, так и за рубежом. В силу ограниченности данного материала рамками статьи, обозначим лишь самое главное в диахроническом и синхроническом аспектах. Из серьезного свода диссертационных работ конца XX – начала XXI вв. выделим следующие: это труды Николая Алексеевича Богомолова [1], Юлии Вячеславовны Булдаковой [2], Олега Георгиевича Егорова [5; 6], Натальи Николаевны Козновой [9], Елены Михайловны Криволаповой [10], Натальи Григорьевны Крюковой [11], Ольги Владимировны Скороботовой [16], Валентины Владимировны Федотовой [18], Марины Викторовны Никитиной [14] и других современных исследователей. Существует и множество статей, материалов Международных научных конференций, в том числе в Варшаве и в Казани, посвященных проблеме синтеза документального и художественного.

Представление о дневниковом жанре претерпело и претерпевает свою естественную эволюцию во взглядах ученых, в соответствии с методологическими установками времени, хотя многообразие оценочных характеристик сохраняется. Но, тем не менее, некоторые тенденции можно обобщить: если ранее к дневнику относились как к «промежуточному жанру» (Л. Я. Гинзбург), то сегодня, при всей дискуссионности вопроса, можно говорить о стремлении «выявить критерии идентификации дневника как самостоятельного жанра автодокументальной литературы» [10, с. 11]. Это высказывание принадлежит Е. М. Криволаповой, чьи позиции нам оказались методологически близки. Подобное выделение позволило исследовательнице доказать, что «в дневниках, созданных на рубеже XIX–XX вв. особое значение приобретает авторская интенция, определяющая коммуникативную функцию текста, его композиционные и стилистические признаки, а следовательно, позволяя-

ющая идентифицировать его жанровую разновидность» [10, с. 10]. Е.М. Криволаповой удалось доказать, что среди писателей розановского круга обнаружались «авторы-мифологизаторы, авторы-летописцы и авторы-художники» [10, с. 10].

Полагаем, дневниковой прозе Ив. Бунина был свойственен жанровый синтез, но именно в дневниках эпохи эмиграции он, прежде всего, заявил о себе как *автор-художник*, следуя предложенной типологии. Заметим, что внимание исследователей привлекала, прежде всего, дневниковая книга Ив. Бунина «Окаянные дни», – что вполне закономерно. О ее своеобразии ученые продолжают размышлять. Тенденции в подходе к ней весьма противоречивы. Применительно к «проекции» своеобразия жанровой поэтики дневниковой прозы Ив. Бунина периода эмиграции, вобравшей в себя опыт предшествующих лет творчества, обозначим лишь следующее.

Так, трудно согласиться с мнением о том, что «структурной характеристикой дневников И. А. Бунина является фрагментарность повествования, выраженная в бессистемной фиксации событий, впечатлений, воспоминаний и т.д.» [18, с. 7]. Гораздо более соответствующими художественному сознанию писателя выглядят представления о мотивной структуре бунинских дневниковых текстов, в частности, аналитичное доказательство того, что «именно мотивная структура формирует пространственно-временную картину мира» в «Окаянных днях» и «Странствиях» [14, с. 4]. Важно, что на примере этих произведений исследователи в первую очередь установили, что у Бунина «дневниковая форма позволяет избежать рационализирующей сюжетности в передаче движения жизни, приводит к сплаву объекта и его субъективного восприятия» [19, с. 146].

Что касается дневников Ив. Бунина эмигрантского периода, то полагаем, что это прежде всего дневниковые записи. Однако, для нас бесспорна и их синтезированная жанровая природа, которая проявляется здесь, как всегда у Бунина, очень самобытно. Так, О. Михайлов верно замечал: «Очень многие записи по сути своей – отдельные и законченные художественные произведения, с собственным сюжетом, композицией и глубоким внутренним смысловым наполнением, в редкостной для Бунина крайне исповедальной форме» [13, с. 6]. Продолжая подобную традицию, Юлия Вячеславовна Булдакова продуктивно изучала проблемы жанрового своеобразия и типологических особенностей литературного дневника в контексте дискурсивных характеристик жанра, «типов авторского сознания, сформированного онтологией эмиграции» [2, с. 6].

В данной небольшой работе ставится задача исследовать своеобразие художественного осмысления Ив. Буниным в дневниках периода эмиграции гармонического начала бытия и его антиномий. Необходимость решения такой задачи определяется высоким модусом философичности бунинского восприятия жизни, в том числе и в этих текстах: записях о сиюминутном, «сегодняшнем». Бунин-художник всегда был и философом, способным онтологически-укрупненно воспринимать мир, – в этом его ярчайшая индивидуально-авторская особенность. Верно замечено: «Если Толстой расширил единичную ситуацию до “срезов общей жизни”, то Бунин вывел ее за пределы сугубо человеческих проблем – на простор Универсума» [17, с. 97].

Важно убедиться в том, насколько острота восприятия Буниным красоты мироздания связывала для него и восприятие чужбины, и воспоминания о Доме, – России, оставшейся в невозвратимом прошлом и биографически, и метафизически.

Цельность мироощущения Бунина, проявляющаяся в дневниках, которую выделил О. Михайлов, по нашему представлению, художественно формируется за счет переплетения лейтмотивных «цепочек», концептуально скрепляющих фрагменты записей. Самый заметный лейтмотив в данном контексте – это, конечно, бунинское восприятие природного мира, красоту которого он всегда ощущал необычайно остро, – что обнаруживается во всем его творчестве.

Здесь важно акцентировать внимание, прежде всего, на удивительной *сопряженности непосредственного остро-художнического видения какого-то образа с его онтологической сущностью*. Вот один из примеров. В самый первый год эмиграции, во время поездки в Германию дана такая зарисовка: «Лунная ночь. Пение в судомойне – чисто немецкое, – как Зина и Саша когда-то в Глотове. Звезда, играющая над лесом направо, – смиренная, прелестная. Клиська, Глотов – все без возврата <...>. Луна за домом..., Капелла налево, над самой дальней и высокой горой. Как непередаваема туманность над дальними долинами!» (8/21. 1921 г.) [3, с. 129] (Курсив автора. – В. З.). В этой микросюжетной ситуации удивительна и поэтичность зарисовки, и включающееся в нее ностальгической нотой воспоминание, и – одухотворяющая все в этом мире интонация *смирения*.

Верно замечено, что уже в ранней прозе писателя «медитативное начало <...> слито с образами внешнего мира, приобретающими глубокую символическую наполненность...» [15, с. 168]. Черты констант художественного сознания Бунина проявляются, мерцают в его метатексте постоянно. И, бесспорно, нужно согласиться с тем, что «для писателя природа есть отражение метафизического, т.е. того, что стоит за пределами постигаемого» [8, с. 212].

Подобная сопряженность обнаруживается у Бунина постоянно. На этой же «висбаденской» страничке читаем: «Вечером в лесу. Готические просеки. Вдали поют дети – *растут в почтении к красоте и законам мира*» (1921 г. Висбаден.<26, VIII (8.IX)>) [3, с. 12] (Курсив мой. – В. З.). Очевидна неразрывность в сознании писателя изначальной гармоничности природного и человеческого универсума: мира, созданного по законам красоты.

Бунин был настолько равнодушен к красоте окружающего мира, что не мог не фиксировать ее в своем сознании, в своих записях. Эти «фиксации» лейтмотивны: «Сейчас 3 часа, очень горячее солнце. Юг неба в белесой дымке, над горами, на востоке кремовые, розоватые облака, красивые и неясные, тоже в мути. Там всегда моя сладкая мука» (6.07.41) [3, с. 198]. «Девять вечера. Золотой полумесяц, на него нашел белый оренбургский платок» (8.09.42) [3, с. 219]. Или: «Изумительные белые облака над садом и из-за гор. Луна в озере барашков» (1.07.36) [3, с. 153].

По мере чтения дневника понимаешь, что и эти мгновенные «фиксации» были связаны в его сознании с пониманием неслучайности земной красоты, ее одухотворенной связи с надмирной сферой: «О чувстве божественного – ночь, звезды, ходил по саду» (3.05.36) [3, с. 152]. И, несомненно, природа воплощала для него свою непостижимую связь с Вечностью истории, воспринималась *хранительницей исторической памяти человечества*: «В прошлую пятницу (15, Католическое Успенье) был в Cannes... Возвратясь, шел домой, сидел, смотрел на горы над Ниццей – был прекраснейший вечер, горы были неясны, в своей вечной неподвижности и будто бы молчаливости, задумчивости, будто бы таящей в себе сон, воспоминания всего прошлого человеческой средиземной истории» (22.08.41) [3, с. 199].

В дневниках Бунина вполне отчетливо выделяется и лейтмотивная линия, близко сопряженная с анализируемой: это линия непосредственного выражения писателем его *чувства Бога, его веры*. Здесь можно выделить различные субпарадигмальные коннотации, хотя, разумеется, всякое «разделение» в тексте Бунина достаточно условно, – настолько метафизически цельным он представляется. Так, с Богом связаны в дневниках *чувство прекрасного*: «Проснулся в 4 часа, вышел на балкон – такое божественное великолепие сини неба и крупных звезд, Ориона, Сириуса, что перекрестился на них» (*Ночью с 28 на 29 авг. 23 г.*) [3, с. 141].

Это чувство часто неразрывно у художника *с мыслями о своем труде*: «Генриха перечитал, кое-что черкая и вставляя, нынче утром. Кажется, так удалось, что побегал в волнении по площадке перед домом, когда кончил. Одно осталось – помощи и спаси, Господи» (11.XI.40) [3, с. 177]. Или: «Час ночи. Встал из-за стола – осталось дописать неск. строк «Чистого Понед[ельника]. Погасил свет, открыл окно проветрить комнату – ни малейшего движения воздуха; полнолуние, ночь неяркая, вся долина в тончайшем тумане, далеко на горизонте неясный розоватый блеск моря, тишина, мягкая свежесть молодой древесной зелени, кое-где щелканье первых соловьев... Господи, продли мои силы для моей одинокой, бедной жизни в этой красоте и в работе!» (С 8 на 9.V.44) [3, с. 232].

Прекрасно сказано Татьяной Вячеславовной Марченко: «Филигранное словесное мастерство заставляет принять прозу Бунина за совершенное художественное творение, в котором – чего читатель ждет обычно от поэзии и от поэзии получает – проступают высшие смыслы и символы» [12, с. 89].

Очевидно то, что на чужбине восхищенность мирозданием не просто сохраняется в душе Бунина, но и еще более, чем в ранние годы, оттеняется проникновенным религиозным чувством, помогавшим ему преодолеть тоску изгнания. Писатель, примирившийся с неизбежностью потери родины и дома, по-прежнему видел свое предназначение в своем призвании и уповал на Господне благоволение. И совершенно органично в эту линию «вписывается» *мотив молитвенного призывания Бога, молитвенного благодарения*. Можно сказать, что лейтмотивно в бунинском тексте *признание в привязанности к молитве*.

Стоит отметить, как волновала всегда Бунина церковная служба. В дневниках сфера прекрасного соотносима, в частности, с очарованностью писателя колокольным звоном и пониманием его «онтологической роли»: «Поет колокол St. Denis. Какое очарование! Голос давний, древний, а ведь это главное: связующий с прошлым. И на древние русские похож. Это большое счастье и мудрость пожертвовать драгоценный колокол на ту церковь, близ которой ляжешь навеки. Тебя не будет, а твой колокол, как бы часть твоя, все будет и будет петь – сто, двести, пятьсот лет» (*20 сент. / 3 окт. 22 г.*) [3, с. 139]. (Так неординарно решал Бунин проблему бессмертия).

«Вчера зашли с Верой в архиерейскую церковь – опять почти с восторгом охватило пенье, поклоны друг другу священнослужителей... мир истовости, чистоты, пристойности» (Одесса) [3, с. 122]. Мотив *сакральности церковной службы* связан у Бунина с искренними признаниями личного характера: «Ночью вдруг думаю: исповедаться бы у какого-нибудь простого, жалкого монаха где-нибудь в глухом монастыре, под Вологдой! Затрепетать от власти его, унизиться перед ним, как перед Богом... почувствовать его как отца...» (*10/23 января 1922*) [3, с. 133]. И почти всегда молитвенное состояние писателя выражает его ностальгию: «Вчера панихида

по Корнилове. Как всегда, ужасно волновали молитвы, пение, плакал о России» (1/1921/14 апр.) [3, с. 126].

Следует заметить и следующее: несмотря на драматичность и собственного эмигрантского существования, и всеобщей национальной трагедии Бунину было свойственно органически *христианское просветленное восприятие посланных страданий*: «Панихида по Колчаке. Служил Евлогий... При пении я все время плакал. Связывалось со своим – с Юлием и почему-то с Ефремовым, солнечным утром каким-то, с жизнью семьи, которой конец. И как всегда на панихидах, какое-то весеннее чувство» (25 янв. / 7 февр. 1922) [3, с. 135].

Пасхальное начало в христианском мировосприятии Бунина выражено проникновенно: «Светлый день, праздник, в море как будто пустеет – и звонят, звонят в городе... Не умею выразить, что *за* всем этим» (21/04/40) [3, с. 159] (Курсив автора. – В. 3.). Представление о пасхальности в русской словесности убедительно раскрыто в трудах Ивана Андреевича Есаулова на многих примерах. Ученый выделяет пасхальный и рождественский архетипы и исследует их «воздействие не только на собственно художественное творчество, но и на “структуры повседневности”, а также их присутствие в некоторых философских и научных системах» [7, с. 4]. Полагаем, именно пасхальность, присущая восприятию бытия Буниным, оказалась основой его цельного христианского мирозерцания.

Выше мы указывали на лейтмотивно выраженную Буниным интонацию *смирения*. Это связано не только с сиюминутными впечатлениями, но и с записями, апеллирующими к воспоминаниям писателя. Так, вспоминая о Федоре Шаляпине, о присущем ему постоянно успехе и о собственном пути в преддверии Нобелевской премии, Бунин рассуждает: «Да будет воля Божья – вот что надо утверждать. И, подтянувшись, жить, работать, *смиряться мужественно*» [3, с. 198] (Курсив автора. – В. 3.).

На фоне всего вышеизложенного нам представляется не вполне убедительным суждение о том, что «дневники И. Бунина связаны не с углублением их автора в себя и отражением собственного сознания, а с фиксацией действительности» [18, с. 12].

Рассуждая о восприятии Буниным антиномий онтологического характера, нельзя обойти вниманием непосредственно социально-исторические события, вызывавшие писательскую рефлексивность в те годы. В первую очередь, это касается событий Второй мировой войны, отразившихся в дневниковых записях. Мы не ставим здесь задачу создания полновесной картины восприятия Буниным глобального катаклизма, – только укажем основные представления писателя, отразившиеся именно в жанре дневниковых записей.

В этих записях Бунин выступает как человек, искренне страдающий за то, что его Родину жестоко истязают чужеземцы. Записи изобилуют выражением чувств, выражающих боль Бунина из-за побед гитлеровцев, радость от новостей об освобождении российских городов. Примеров множество. «Взят Псков. Освобождена уже *вся* Россия! Совершенно истинно гигантское дело!» (Курсив автора. – В. 3.) (23.7/1944) [3, с. 234]. Это бескорыстное отношение к Родине в годы фашистского нашествия, *безусловная любовь* к России позволяют видеть в Бунине сына своего Отечества, которым он оставался до конца своих дней.

В фашизме писатель видит *метафизическое зло, угрожающее жизни на земле*: «И озверелые люди продолжают свое дьяволово дело – убийства и разрушение всего, всего! И все это началось по воле одного человека – разрушение жизни всего земного шара – вернее, того, кто воплотил в себе волю своего народа, которому не должно быть прощения до 77 колена» (4.3.42) [3, с. 212]. И – очень важно здесь понимание писателем роли России в этой войне: «Полнолуние. Битвы в России. Что-то будет? Это главное, главное – судьба всего мира зависит от него» (4.3.42) [3, с. 212]. Сквозной интонацией становится уверенная *мысль о невозможности победить Россию*: «Взято то, взято другое... Но – quoi bon? Что дальше? Россия будет завоевана? Это довольно трудно себе представить!» (19.IX.41) [3, с. 201].

«Мир», «тишина», нарушенные при жизни Бунина сначала революцией и гражданской войной, уже никогда не вернувшееся к нему чувство гармонии, присущее ему в юности, в годы Второй мировой войны были связаны с надеждой на победу русских, на помощь Божию. Молитвенные обращения в годы войны у Бунина лейт-мотивны: «Господи, спаси и помоги» (1.1.43) [3, с. 222]. «Прошли в Собор помолиться Маленькой Терезе, поблагодарить за спасение нас от возможных несчастий» (25.8.44) [3, с. 235].

Подводя итоги данному небольшому исследованию, можно прийти к следующим выводам. Определенно выделяется такой феномен дневников Бунина периода эмиграции: утраченное прошлое – Дом, Россия – и многолетнее «настоящее» на чужбине воспринимается и *принимается* как неизбежное, содержащее в себе порой неразрешимые антиномии, но вследствие изначально присущей миру великой Божией гармонии все прекрасное в нем сохраняется в памяти, оживает в остро ощущаемой «сиюминутности», и – делает бытие целесообразным и вечным.

Нами не ставилась задача целостного анализа дневников этого периода, – за границами нашего внимания остались еще многие аспекты их содержания и поэтики, – в частности, функции литературных реминисценций и способов их введения в текст, феноменология художественного мировидения, проявившаяся в них, и проч. Полагаем, это задача будущих исследований. Но даже на примере ограниченного рамками избранной темы аспекта исследования очевидно, что жанр дневника у Бунина, как и все другие жанры его творчества, не вмещается в привычные жанровые каноны, становясь «новым литературным исповеданием» [4]. Последнее определение было дано в начале века творчеству Бориса Зайцева Львом Войтоловским, но, как нам представляется, эта метафорическая дефиниция удивительно созвучна именно дневниковой прозе Ив. Бунина.

В качестве перспективных векторов дальнейшего исследования дневниковой прозы Ив. Бунина представляется исследование ее типологической соотнесенности с дневниковой прозой других эмигрантских авторов в аспектах геопоэтики, осмысления на примере этого жанрового корпуса закономерностей развития литературного процесса XX века в русле исторической поэтики.

Список литературы

1. Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Водолей, 1999. – 639 с.
2. Буддакова Ю. В. Дневник писателя как феномен литературы русского Зарубежья 1920–1930-х гг. (типология и поэтика жанра): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киров: Вятский государственный гуманитарный университет, 2010. – 25 с.

3. Бунин И. А. Лишь слову жизнь дана... / сост., вступ. ст., примеч. и имен. указ. О. Н. Михайлова. – М.: Советская Россия, 1990. (Серия «Русские дневники»). – 366 с.
4. Войтоловский Л. Н. Летучие тоски // Газета «Киевская мысль». – 21 июня 1913 г. – РГАЛИ. – 1913. – Ф. 860. – Оп. 1. – Ед. хр. 712.
5. Егоров О. Г. Дневники русских писателей XIX века: Исследование. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 287 с.
6. Егоров О. Г. Литературный дневник XIX века. История и теория жанра: дис. ... д-ра филол. наук. – М.: Московский государственный областной университет, 2003. – 361 с.
7. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М.: Круг, 2004. – 559 с.
8. Зеленцова С. В. Метафизика пейзажа И. А. Бунина // Орловский текст русской словесности: материалы Всероссийской научной конференции. – Орел: Орловский государственный университет, 2010. – С. 212–219.
9. Кознова Н. Н. Мемуары русских писателей-эмигрантов первой волны: концепции истории и типология форм повествования: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М.: Московский городской педагогический университет, 2011. – 46 с.
10. Криволапова Е. М. Жанр дневника в наследии писателей круга В. В. Розанова на рубеже XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М.: Московский государственный областной университет, 2013. – 48 с.
11. Крюкова Н. Г. Дневники И. А. Бунина в контексте жизни и творчества писателя: дис. ... канд. филол. наук. – Елец: Елецкий государственный педагогический институт, 2000. – 24 с.
12. Марченко Т. В. Поэтика совершенства: о прозе И. А. Бунина. – М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2015. – 206 с.
13. Михайлов О. Н. Бунин в своих дневниках // Бунин И. А. Лишь слову жизнь дана... / сост., вступ. ст., примеч. и имен. указ. О. Н. Михайлова. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 5–20.
14. Никитина М. В. Мотивная структура пространственно-временной организации «Окаянных дней» и «Странствий» И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Архангельск: Поморский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2006. – 23 с.
15. Ничипоров И. Б. Поэзия темна, в словах невыразима...: Творчество И. А. Бунина и модернизм. – М.: Метафора, 2003. – 255 с.
16. Скороботова О. В. Жанрово-тематическое многообразие «внехудожественного» творчества И. А. Бунина 1917–1923 гг.: дневники, публицистика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2006. – 20 с.
17. Сливицкая О. В. Сюжетное и описательное в новеллистике И. А. Бунина // Русская литература. – 1991. – № 1. – С. 89–110.
18. Федотова В. В. Поэтика дневниковой прозы И. А. Бунина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань: Казанский государственный университет, 2010. – 18 с.
19. Юрченко Л. Н. «Окаянные дни» И. А. Бунина: проблемы жанра // Творчество И. А. Бунина и философско-художественные искания на рубеже XX–XXI веков: материалы Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя. – Елец: Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина, 2006. – С. 142–147.

УДК 821.161.1

Н. И. Пак

Место и значение исторических экскурсов и вставных рассказов в «Валааме» Б. К. Зайцева

В статье рассмотрено значение исторических экскурсов, вводимых повествователем, и вставных рассказов от лица персонажей. Эти элементы текста играют значительную роль в композиции и идейно-художественном содержании произведения. Они расширяют круг персонажей, углубляют религиозно-мистическое начало, которое является одним из жанрообразующих факторов паломнического жанра.

Ключевые слова: жанр, хождение, повествователь, композиция, пафос, вставной рассказ, паломник.

The Place and Significance of Historical Excursions and Insert Stories in «Valaam» by B. K. Zaitsev

The article examines the significance of historical excursions introduced by the narrator and insert stories on behalf of the characters. These elements of the text play a significant role in the composition and ideological and artistic content of the work. They expand the circle of characters, deepen the religious and mystical principle, which is one of the genre-forming factors of the pilgrimage genre.

Key words: genre, walking, narrator, composition, pathos, insert story, pilgrim.

Вставной рассказ в данной статье понимается как эпизод, содержащий некое событие и встроенный в повествование, дополняя его необходимой автору информацией.

Жанровая специфика «Валаама» Б. К. Зайцева позволяет отнести его к паломничествам: и объект изображения, и композиция, и система образов, тип повествователя и основной пафос вполне соответствуют самому древнему хождению русской литературы – хождению игумена Даниила [3, с. 142–168]. Вместе с тем длительный путь развития литературы вносит некоторые изменения. В частности, это касается особенностей построения текста. Жанр путешествия или хождения предполагает включение информации, связанной с объектами наблюдения повествователя. При этом в произведение может быть введен персонаж (и не один), сообщающий ту или иную историю. Игумен Даниил обходится без таких «дополнительных» информаторов. Он лишь указывает, что договорился с монахом, хорошо знающим святыни и согласившимся за плату показать всё паломнику. Читатель не видит и не слышит этого информатора.

Писатель XX века иначе подходит к речевой организации текста. О событиях, происходивших на Валааме, говорят восемь персонажей. При этом две истории, дополняя друг друга, рассказывают по два монаха. Исторические экскурсы принадлежат повествователю. В целом вставные эпизоды весьма небольшие, порой это информативные реплики. Они органично возникают в соответствии с ситуацией, в которой находятся паломники.

Вполне логично, что первый исторический экскурс – о географическом положении Валаамского монастыря. Упоминаются основатели северных обителей: св. Трифон Печенгский и св. Арсений Коневский: «Но взору просторно. И есть что представить себе. Налево, за бескрайнюю далью, к океану, некогда св. Трифон основал обитель у самого моря – монастырь св. Трифона Печенгского. Справа, в нескольких десятках верст, остров Коневец. В веке четырнадцатом св. Арсений прибыл туда в лодке, путешествуя с Афона, и привез чудотворную икону, поселился, учредил монастырь. Прямо же перед нами, очень далеко, но уже белея Собором, сам знаменитый Валаам» [1, с. 294]. Визуальное восприятие автора-повествователя передается и читателю, благодаря пространственным ориентирам, связанным с реальными объектами и историческими лицами. И это не просто исторические личности, это святые, деятельность которых направлена была на созидание особого мира в их земном бытии – сакральное пространство монастырей, где осуществляли своё призвание служения Богу.

К св. Арсению автор ещё вернётся ближе к финалу произведения. Скит, в который паломники отправляются на раннюю литургию и причастие, это скит «в честь иконы, доведшей Арсения с Афона до Коневца, “Богоматери Коневския”». Повествователь подаёт этот экскурс именно как событие: «В четырнадцатом веке некий монах Арсений пробрался с иконою Богоматери с Афона в Новгород и оттуда на Валаам... <...> Арсений пожил на Валааме и двинулся далее. Сел в лодку, взял икону свою и поплыл по Ладоге. В нескольких десятках верст от Валаама пристал к дикому островку, там и поселился. <...>» [1, с. 326–327]. Дискретная форма эпизода, связанного с именем Арсения, подчеркивает взаимообусловленность исторических событий, непрерывность духовной традиции: образ упомянутого в начале паломничества святого Арсения вновь возникает в главном событии путешествия, усиливая ощущение сакральности происходящего.

Вставные эпизоды помогают и представлению об особенностях природного мира Валаама. Игумен монастыря обращает внимание гостей на богатый лес острова: «Хороши эти леса, – говорит о. Харитон медленно, негромко, будто слегка устало. – Мы ведь их не рубили. Дрова покупали у финнов, только чтобы их не портить. <...> А вот тут поглядите, что буря наделала. <...> Буря была ужасная. Северный ветер, сразу вырвало до четырехсот десятин в разных местах острова» [1, с. 297–298]. В нескольких коротких предложениях поданы важные для истории и ландшафта острова факты.

Особенности мирной атмосферы Валаама, изменения в гармоничной жизни монахов с окружающей природой отмечены в рассказах-репликах хозяев острова: «Раньше, знаете... тут не только зайцы, лисы людей не боялись. Прямо на дорогу и выходит, хвостом своим, помелом, помахивает» [1, с. 306]. Об ушедшем идиллическом мире говорят отцы Фёдор и Николай, вспоминая семейную пару гагар, каждый год прилетавших в Коневский скит выводить птенцов.

О жизни на Валааме зимой некоторое представление даёт рассказ горничной Ефросиньюшки о поездке пятилетней давности в Сердоболь. Важно в этом маленьком сюжете то, что за последние двадцать лет у неё только однажды возникла потребность съездить в город: понадобилось заменить износившийся полушалок: «А так у меня всё, слава Богу, есть. Мне ничего не нужно» [1, 310]. Невольно вспоминаются евангельские образы Марфы и Марии и слова Христа о «едином на потребу». Хлопоты Ефросиньюшки подобны Марфиным, но её земное служение не отягощено излишними заботами о себе, отвлекающими от «единого на потребу», и, надо думать, что её «часть» от неё не отыметя.

Более пространны рассказы Михаила Алексеевича и отца Луки о паломниках-иностранках. Француженка-католичка после посещения скитов пришла к заключению: «Я всю жизнь прожила, и только теперь, над могилой узнала, что на земле есть рай. Как ваши иноки и старцы на острове живут, это и есть рай» [1, с. 298]. В развернутом и весьма занимательном рассказе отца Луки об американках, проживших в монастыре вместо предполагавшихся двух дней три месяца, обращено внимание на то, что девушки оказались чуткими к духовной жизни. Интересен и финал рассказа: отец Лука сообщил, что они вновь, теперь с матерью, приехали в Россию и собираются посетить Валаам.

Эти вставные рассказы предваряют встречу в «странствии по святой земле» наших паломников со студентом-англичанином, который «живёт на Валааме уж недели три» [1, с. 316]. Иностраный компонент, безусловно, усиливает ощущение таинственной притягательности монастырской жизни, её духовной глубины, для постижения которой важен не язык, на котором говорят монахи, а открытая Истине и добру душа паломника, способная к восприятию духовной реальности. И если Валаам не отпускает даже инославных, значит, они чувствуют присутствующую здесь благодать.

Особое значение имеет рассказ о мальчике Георгии, перед смертью удостоившемся видения Христа. Мистическая сторона церковной жизни показана здесь просто и потому убедительно, в то же время печально-торжественно. Бытие и инобытие разделены невидимой гранью, которая исчезает для чистых сердцем. Так расширяется пространственный мир произведения, изображается выход в мир высшей реальности.

Иной эмоциональный фон сопровождает рассказ отца Милия о святителе Николае. Исполняя послушание смотрителя маяка, он один живёт на острове в Никольском скиту. Но, как поняли паломники, он не одинок. К святым, написанным на иконах и в росписях на стенах, «он относится <...> благоговейно, но просто, как к знакомцам высшего мира. Ап. Андрей первый водрузил крест на скалах Валаама – значит, он для о. Милия тоже родной, свой, валаамский. А что это могло произойти чуть не две тысячи лет назад, для него значения не имеет: точно вчера. Но главный покровитель, конечно, св. Николай» [1, с. 332]. Автор воспроизводит рассказ о. Милия, сопровождая его описанием мимики, выражающей сопереживания говорящего. Когда рассказ был завершён, паломники поняли, что о. Милий «простецким своим рассказом как бы стер столетия и легенду: мы, действительно, почти оказались знакомы и с патриархом Афанасием, и с рассеянными родителями (см. также об этом эпизоде: [2]), и с разорившимся гражданином города Патары» [1, с. 334].

Так через вставные рассказы показаны необычные пространственно-временные переживания паломников в монастыре: святые, независимо от места и времени их земной жизни, образуют единое сакральное пространство, к которому молитвенно может приобщиться верующий человек, и монастырь весьма споспешествует этому.

Отдельная главка посвящена пребыванию на Валааме императора Александра I. Этот исторический экскурс важен не только как факт, демонстрирующий посещение монастыря высшим лицом государства: для русских властителей это не было чем-то необычным. Акцент делается на смирении «путешественника». Конечно, насельники обители собирались достойно встретить и проводить государя. Но вышло иначе: «В тишине и мраке причалили» [1, с. 320], – и пришлось гостю ожидать на церковном крыльце. Особенно выразителен эпизод посещения Александром схимонаха Николая, построенный на контрасте: «Победитель Наполеона <...> сгибался вдвое, чтобы войти в хижину смиренного Николая» [1, 322–323].

Повествователь предположительно говорит о внутреннем состоянии государя-паломника. Сам Александр называет себя солдатом и путешественником. Вспомнившая легенду о старце Фёдоре Кузьмиче, автор старается определить, зачем понадобилась императору эта поездка: «Верить легенде или нет, всё пребывание Александра на Валааме есть как бы первый шаг, не всегда удававшийся, но первый

опыт *новой* (курсив здесь и далее Зайцева. – *Н. П.*) жизни, вне короны и скипетра» [1, с. 324]. ««Путешественника» провожали по-царски» [1, с. 324], но эта внешняя форма совсем была не важна для него. Важно было услышать напутственные слова Евангелия, прочитанные игуменом над его головой: «*Научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем, и обрящете покой душам вашим...*» [1, с. 324].

Этот вставной рассказ сугубо подчеркивает абсолютное безразличие социальных границ и установлений для мира высшей реальности. Поэтому, завершая историю посещения императором Валаама, автор повторяет цитату из Евангелия, которая становится органичным переходом к главе, повествующей о причащении повествователя и его спутников в скиту иконы Богоматери Коневской.

Таким образом, в «Валааме» Б. К. Зайцев активно использует приём вставного рассказа. Эти элементы составляют значительную часть текста, они отличаются по объёму, по строению и по содержанию. В произведении они выполняют различные функции: вносят дополнительные детали в описания природы острова, придавая им динамичный характер (о буре), идиллический оттенок (о лисах о гагарах); помогают созданию особого пространственно-временного мира высшей реальности, которую ощущают паломники в монастыре; расширяют круг персонажей, способствуя усилению объективности повествования; создают сюжетно-композиционные связи, помогающие понимать основную мысль произведения: чтобы увидеть внутренний, духовный Валаам, к нему «нужно подходить молитвенно» [1, с. 296]. Совет, полученный паломником в самом начале путешествия, осуществился. Перед читателем приоткрывается именно внутренняя жизнь Валаама, и вставные элементы текста играют в этом значительную роль.

Список литературы

1. Зайцев Б. К. Валаам. Сочинения: в 3 т. – М.: Худож. лит.; ТЕРРА, 1993. – Т. 2. – 588 с.
2. Мальцева Т. В. Валаам в литературе русского зарубежья // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012. – № 4. – С. 208–215.
3. Пак Н. И. Древнерусская культура в художественном мире Б. К. Зайцева и И. С. Шмелёва: монография. – М.: Директ-Медиа, 2023. – 320 с.

УДК 82-311+82.09

С. В. Неграш

Русская приключенческая проза первой трети XX века в зарубежном критическом дискурсе

В статье рассматривается «взгляд» иностранных издателей, литературных критиков и ученых на русскую приключенческую прозу как один из факторов, способствующих выявлению и изучению сильнейших, самобытных отечественных приключенческих текстов первой трети XX века.

Ключевые слова: приключения, зарубежная критика, массовая литература, приключенческая литература, самобытность.

Russian Adventure Prose of the first third of the 20th century in Foreign Critical Discourse

The article examines the «view» of foreign publishers, literary critics and scientists on Russian adventure prose as one of the factors contributing to the identification and study of most powerful, original Russian adventure texts of the first third of the 20th century.

Key words: adventure, foreign criticism, mass literature, adventure literature, originality.

Русская приключенческая проза первой трети XX века до сих пор явление малоизученное, хоть в последние годы и вызывающее особый интерес как у специалистов, так и у простых читателей. Георгий Пилюев в статье «Михаил Волконский и его “романы действия”» (2017) отмечает: «История Русского приключенческого романа ещё не написана, истоки и пути развития этого жанра в нашей литературе не исследованы, многие произведения этого направления и их авторы либо ещё не выявлены, либо прочно забыты и ждут своего пытливого исследователя» [1, с. 475].

Но как в обилии изданий 1901–1933 годов выявить значимые самобытные приключенческие тексты, написанные на высоком литературном уровне? Лучше всего, конечно, ознакомиться со всеми ими, но, в силу их многочисленности и зачастую труднодоступности, сделать это довольно сложно. Тут необходимы «указатели»: следует опираться на критические работы тех лет и на научные труды, посвященные писателям приключенческого жанра озвученного периода. Одним из таких «указателей» на интереснейшие тексты может служить «взгляд иностранцев» – значит, имеет смысл уделить внимание книгам, которые переводились на другие языки, их переизданиям и тому, что о них писали зарубежные критики и ученые.

Разумеется, в поле зрения сразу же оказываются такие хорошо известные романы, как «Земля Санникова» (1926) Владимира Обручева (1863–1956). Роман публиковался на немецком, французском, английском и ряде других языков. Но здесь намного любопытнее проследить судьбу менее популярных приключенческих текстов, что по тем или иным причинам остаются в тени.

Как известно любому русскому издателю, работающему с зарубежными агентствами, в иных странах интерес у читателей вызывают не только популярные в нашей стране книги, но и те, в которых русскоязычные писатели повествуют о том, что там не знают и о чем зарубежные авторы порой не способны поведать без откровенной «кляквы». Причем эти книги должны быть написаны не просто на высоком литературном уровне, но и так, чтобы иностранцы смогли их понять. К таким работам можно отнести, допустим, неоднократно выходившую на Западе книгу «Государство Солнца» (1928) Николая Смирнова (1890–1933). Произведение Смирнова, повествующее о знаменитом авантюристе Бенёвском (в тексте фигурирует как Беспойск), благодаря несомненным художественным достоинствам не прошло незамеченным: «Государство Солнца» было опубликовано на словацком в переводе Ольги Багиновой в 1982 г., а также дважды на чешском, в 1937 г. в переводе Богумила Корецкого и в 1976 г. в переводе Ольги Птачковой-Махачковой.

Еще более характерным примером служат художественные произведения о жизни племен в доисторические времена писателя и ученого Владимира Богораза (также публиковался под псевдонимом В. Тан, в настоящее время его прозу в России обычно переиздают под именами: Владимир Тан-Богораз или В. Г. Тан-Богораз; 1865–1936). Будучи специалистом по кореным народам Крайнего Севера, в первую очередь, чукчам, а также прекрасно зная мифологию народов мира, Тан-Богораз написал ряд уникальных текстов; так, его романы «Восемь племен» (1903) и «Жертвы дракона» (1909) вызвали интерес не только в нашей стране, но и на Западе.

Его роман «Жертвы дракона» уже в 1910 г. был переведен на польский язык, издан в двух томах под названием «Ofiary Smoka. Romans z życia pierwotnego ludzkości», на обложке имя автора дано как W. Tan. Роман в Польше не был забыт, в 2019 г. его переиздали в серии «Arcydziela Literatury Rosyjskiej» («Шедевры русской литературы»), где выходили произведения русских классиков – Федора Достоевского, Максима Горького, Александра Куприна, Антона Чехова и др. Сам факт включения романа Тана-Богораза в столь престижную серию уже говорит о том, как высоко он был оценен как минимум ее составителями!

Кроме того, за несколько десятилетий до относительно недавнего польского переиздания романа «Жертвы дракона», в 1986 г., в той же Польше вышла научная статья «Syberyjskie motywy w twórczości Władimira Germanowicza Tana-Bogoraza» Йоланты Аулак. Рассуждая о художественных произведениях Владимира Тана-Богораза, Аулак подчеркивает: «Этнографические интересы, опыт многочисленных путешествий, наблюдения за различными культурами, фольклором палеоазиатских племен стали для писателя богатым тематическим источником, а также определили художественные методы его творчества. Имея богатый материал, предоставленный сибирской действительностью, Тан редко обращался к художественному вымыслу, строя сюжет произведения преимущественно на основе реальных фактов и дополняя его этнографическими сведениями. Даже в фантастическом видении древней истории формирования северных племен, представленном писателем в романе «Жертвы дракона», легко заметить использование элементов материальной культуры и обычаев, характерных для чукчей, например, захоронение умерших в деревянных колодах, подвешанных на деревьях, обычай приветствовать друг друга потиранием щек, питье теплой крови убитого животного и др. Вышеуказанные особенности означали, что проза Тана также имела значительную познавательную ценность» [2, s. 127–128; перевод здесь и далее мой. – С. Н.]. В той же статье Йоланта Аулак говорит о его романе «Восемь племен»: «Обсуждая сибирские сюжеты в творчестве Тана-Богораза, мы старались прежде всего выявить их оригинальность и новаторство. Характер прозы автора «Восьми племен» во многом определялся этнографическими интересами, которые повлияли как на выбор тем, так и на тип повествования» [2, s. 134].

Роман «Жертвы дракона» был опубликован не только на польском языке, в 1929 г. он вышел на английском под названием «Sons of the Mammoth» в переводе Стивена Грэма, специалиста по русской культуре, на обложке имя автора значилось как Waldemar Bogoras. В периодическом издании «The Saturday Review of Literature. Volume VI» за 8 марта 1930 г. в разделе «The New Books», подразделе «Science», можно найти заметку о книгах «Life and Work in Prehistoric Times» Ж. Ренара и

«Sons of the Mammoth» В. Богораза, в которой сказано следующее: «“Сыны мамонта” далеки от того, чего можно было бы ожидать от известного русского этнографа, поскольку представляют собой любопытную мешанину антропологических всяких всячин. <...> Действительно, все его герои скорее воплощения абстрактных качеств или институционализированные марионетки, нежели правдоподобные люди. Однако кто из нас встречал во плоти мужчин и женщин плейстоцена и может на личном опыте опровергнуть реалистичность этих персонажей? Более того, как бы ни придирались антропологи, Богораз написал весьма читабельную и занимательную историю» [6, p. 815].

Поразительно, что в 1930-х гг. в западном многотиражном издании появился даже не просто рекламный материал с аннотацией книги далеко не самого известного в то время русского писателя приключенческого жанра, а ее разбор, пусть и краткий, в котором рецензент пришел к выводу, что это «занимательная история». Мало кто из отечественных авторов массовой прозы первой трети XX века может похвастаться подобным!

Спустя несколько десятилетий, во время холодной войны, знаменитый американский литературный критик Сэм Москович в разделе «Birth Control: Better the World Below Than the World Above» своей книги «Strange Horizons: The Spectrum of Science Fiction» (1976) вспомнил о романе «Жертвы дракона» Тана-Богораза, отозвавшись о нем так: «Издатели, похоже, сами уверены в конкурентоспособности примитивизма, поскольку они перевели с русского языка «Сынов мамонта» Владимира Богораза (1929), роман о доисторических временах, где главный герой, изгнанный из своего племени из-за ереси, укрощает природу ради себя и своей женщины, не имея ничего, кроме собственных рук и нескольких грубых инструментов» [4, p. 95].

Конкурентоспособность самобытной прозы В. Г. Тана-Богораза до сих пор не вызывает сомнений у ряда издателей, но она все-таки далеко не так известна, как произведения упоминавшегося ранее В. Обручева. В Италии в 2019 г. был выпущен сборник «Le otto tribu e altre storie» в переводе Лучаны Ваджи Саккоротти, занимающейся исследованием коренных народов Арктики и Сибири, имя автора дано на обложке как Tan Bogoraz. В сборник вошли его роман «Восемь племен» и несколько рассказов. О сборнике тепло отозвались итальянские обозреватели, в частности, Альдо Форбиче отметил в обзоре «Il Giro del Vaticano, Bogoraz, scrittore o giornalista?», вышедшем в газете «Avanti!» за 2 сентября 2019 г.: «Эта книга выделяется качеством написания и психологическими и этнографическими наблюдениями ученого-писателя Богораза. <...> Теперь «Восемь племен» дают нам возможность познакомиться с эпическим стилем, этнографическими курьезами и поэтическими образами ученого» [3].

Все эти зарубежные издания и отзывы служат «маяками» в море забытых и полузабытых русских приключенческих текстов, указывающими, что перед нами работы, заслуживающие самого пристального изучения. Однако далеко не всем сильным отечественным приключенческим произведениям так повезло с изданиями на Западе, как трудам В. Г. Тана-Богораза. Но те книги, которые не были переведены на другие языки, порой также разбираются западными учеными, в качестве примера можно привести монографию «Expeditionen in andere Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis in die Stalinzeit» (2014) Маттиаса Швартца.

Маттиас Швартц анализирует большой пласт русской фантастической и приключенческой прозы. Он много говорит о темах, в настоящее время хорошо известных в отечественной науке, к примеру, о «красном Пинкертоне», но время от времени затрагивает и редко изучаемые произведения. Так, в параграфе «Die Austreibung der Exotik – Paustovskijs und Zuev-Ordynec’ Poetisierungen der Wüste» Швартц исследует «азиатские» тексты, особенно «азиатские» тексты Михаила Зюева-Ордынца (1900–1967), одного из самых плодовитых и популярных русских писателей 1920–1930-х гг. Швартц пишет: «Зюев-Ордынец уже обращался к теме деэкзотизации южных районов Советского Союза в двух повестях, посвященных авантюрным событиям в китайском Сайгоне, *«Желтый тайфун»* (*Желтый тайфун*, 1928), и в досоветской Киргизии – *«Гул пустыни»* (*Гул пустыни*, 1930)» [5, s. 326].

Интерес Швартца к азиатской теме в прозе русских писателей вообще и Зюева-Ордынца в частности не удивителен, ведь русские произведения, события которых разворачиваются на просторах Азии, особенно Туркестана, обычно, пусть и не всегда, лишены «клюквы», характерной для текстов западных авторов об этом регионе. Русские писатели путешествовали по тем краям, знали о Центральной Азии не понаслышке, так что она была для них вполне реальным местом, а не «далекой сказочной страной».

Безусловно, ознакомление со «взглядом» зарубежных исследователей на русскую приключенческую прозу первой трети XX века полезно при изучении темы, и всё же его значение не следует переоценивать хотя бы по той простой причине, что отнюдь не все сильнейшие отечественные приключенческие тексты переводились на иностранные языки, даже на русском языке некоторые из них были переизданы лишь в последние годы малыми тиражами.

Также надо учитывать следующий момент: среди писателей, родившихся в Российской империи и покинувших Советскую Россию после Октябрьской революции, в годы Гражданской войны или вскоре после нее, были те, кто писал и на других языках, не только русском, как Михаил Цвик (1893 или 1895–1941), или сам переводил свои книги, или давал их перевести знакомым, пытаясь таким образом заработать. Поэтому надо обращать внимание на дату публикации, рецензии, разборы, количество переизданий отечественных книг приключений за рубежом, а также на факты бытования переведенных книг в реальном культурном пространстве стран, осуществивших их переводы на свои языки. Но даже это не служит безоговорочным свидетельством уникальности – такие книги вполне могут оказаться посредственными и даже эпигонскими.

Следовательно, нельзя сказать, что все русскоязычные приключенческие тексты, переведенные на другие языки и даже получившие положительные отзывы, являются самобытными и сильными с литературной точки зрения, это всего лишь один из факторов, на который стоит обращать внимание при изучении работ данного периода, – не самый надежный, но весьма любопытный.

Список литературы

1. Пилиев Г. К. Михаил Волконский и его «романы действия» // Волконский М. Н. Сокровище Родины. – М.: Миллиорк, 2017. – С. 475–484.
2. Aulak J. Syberyjskie motywy w twórczości Władimira Germanowicza Tana-Bogoraza // Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej / Redaktor Ewa Lorenc. – Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1986. – Tom 8: Z badań nad językami i literaturami słowiańskimi. – Str. 125–134.

3. Forbice A. Il Giro del Vaticano, Bogoraz, scrittore o giornalista? // Avanti! – 2019. – 2 settembre. Эл. ресурс. URL: <https://www.avantionline.it/il-giro-del-vaticano-bogiraz-scrittore-o-giornalista/> (дата обращения: 20.09.2023).

4. Moskowitz S. Birth Control: Better the World Below Than the World Above // Strange Horizons: The Spectrum of Science Fiction. – New York: Charles Scribner's Sons, 1976. – Pp. 92–106.

5. Schwartz M. Expeditionen in andere Welten. Sowjetische Abenteuerliteratur und Science-Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinzeit. – Köln; Weimar; Wien: Bohlau Verlag, 2014. – 684 s.

6. The New Books (Science) // The Saturday Review of Literature. – 1930. – Vol. VI. – № 33. – 8 march. – P. 815.

УДК 070+82-1/-9

A. B. Snigirev

Ранняя публицистика братьев Стругацких

В статье анализируется публицистический отклик братьев Стругацких на дискуссию 1960-х годов о статусе научной фантастики в литературе, ее методе и задачах. Братья Стругацкие в статьях, выступлениях на семинарах и конференциях поднимали темы о функциях критики научной фантастики, образе критика и «думающего читателя». Эти статьи и выступления вошли в отдельный том собрания сочинений Стругацких.

Ключевые слова: фантастика, публицистика, литературная критика, братья Стругацкие.

Alexey V. Snigirev

Early Journalism of the Strugatsky Brothers

The article analyzes the journalistic response of the Strugatsky brothers to the discussion of the 1960s about the status of science fiction in literature, its method and tasks. The Strugatsky brothers, in articles, speeches at seminars and conferences, raised topics about the functions of criticism of science fiction, the image of the critic and the “thinking reader.” These articles and speeches were included in a separate volume of the collected works of the Strugatskys.

Key words: fiction, journalism, literary criticism, Strugatsky brothers.

В начале 1960-х годов, с того момента, когда братья Стругацкие активно входят в литературную жизнь, когда их начинают публиковать и узнавать в редакциях, когда первый раз встает вопрос об их членстве в ССП, в их жизнь и творчество входит мысль о том, что то, что они пишут, не является литературой вообще или литературой, но для детей или же несерьезной, развлекательной литературой.

Г. М. Паршкевич, один из авторов биографии братьев Стругацких в ЖЗЛ, в публичной лекции так охарактеризовал эту проблему: «Стругацкие не хотели быть фантастами, они хотели быть настоящими писателями» [1]. Именно осознание ущербности фантастики как одной из разновидностей «несерьезной» литературы и то, что быть автором фантастики – значит, быть «несерьезным», «ненастоящим» писателем, – стало важным внутренним и внешним конфликтом, одним из тех, которые преследовали братьев Стругацких всю их творческую жизнь и который остается предметом дискуссии до сих пор. Во многом эта ситуация привязана к двум событиям: книжной публикации повести «Страна багровых туч» и реакции критики

на нее, а также развернувшейся дискуссии о методе и месте научной фантастики в тот период.

Автор другой биографии братьев Стругацких, Ант Скаландис, так описал этот момент: «Фантастов не печатали толстые журналы, фантастов не замечала высоколкая литературная критика, их не рассматривали как равноправных членов писательского сообщества, даже вступление в Союз было для них куда труднее, чем для обычных прозаиков» [2, с. 262]. При этом фантастика активно печаталась и пользовалась спросом, та же повесть «Страна багровых туч» была мгновенно распродана, и братья жалуются друг другу в письмах, что книжку «не достать» для того, чтобы подарить знакомым. Уже вышли к тому времени знаковые и значимые для советской фантастики тексты: произведения А. Толстого («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина») и А. Беляева («Голова профессора Доуэля», «Человек-амфибия»), Г. Адамова («Тайна двух океанов»), в 1940–1941 гг. впервые опубликован роман А. Казанцева «Пылающий остров», незадолго до событий вышла «Туманность Андромеды» И. Ефремова (1957) (о которой Стругацкие писали: «Утверждение же, что фантастика – это литература для детей, кажется неприемлемым уже хотя бы потому, что всемирно прогремевшая “Туманность Андромеды” вряд ли предназначена для детей. Это произведение сложное, насыщенное информацией, доступное, по сути, только высококвалифицированному читателю»), в разгар дискуссии выходит «Лезвие бритвы» И. Ефремова.

Но несмотря на популярность фантастики и то, что к ней как к приему прибегали «серьезные» писатели (любимый пример тому у братьев Стругацких – лауреат Ленинской и Сталинской премии Л. Леонов и его роман «Дорога на Океан»), она действительно рассматривалась редакторами и издательствами как маргинальная литература – прежде всего как развлекательная и ограниченная по аудитории (неслучайно, что первая повесть – «Страна багровых туч» – вышла в «Детгизе» и в первом, и во втором издании в серии «Библиотека приключений и научной фантастики»).

Это, а также сформировавшийся в среде авторов фантастики конфликт, связанный с различными точками зрения на методы и задачи фантастики, привели к широкой дискуссии и череде публикаций и выступлений авторов-фантастов в прессе. Братья Стругацкие активно приняли участие в этой дискуссии, писали статьи и выступали на семинарах, конференциях и просто перед различными аудиториями. Результатом этой деятельности стало чеканное определение того, что такое фантастика: «Нам представляется, что ФАНТАСТИКА ЕСТЬ ОТРАСЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ, ПОДЧИНЯЮЩАЯСЯ ВСЕМ ОБЩЕЛИТЕРАТУРНЫМ ЗАКОНАМ И ТРЕБОВАНИЯМ, РАССМАТРИВАЮЩАЯ ОБЩИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ (типа: человек и мир, человек и общество и т. д.), НО ХАРАКТЕРИЗУЮЩАЯСЯ СПЕЦИФИЧЕСКИМ ЛИТЕРАТУРНЫМ ПРИЕМОМ – ВВЕДЕНИЕМ ЭЛЕМЕНТА НЕОБЫЧАЙНОГО» [3, с. 347].

Симптоматично, что сам Борис Стругацкий писал об этом позже более осторожно так: «Фантастика, как бы мы ее ни определяли, есть нечто весьма широкое, емкое, красочное, сложное, органически слитое с “большой” литературой и в то же время особенное от нее – мощный приток огромной реки, снежная вершина горного хребта, славный отпрыск знатного рода» [4, с. 621].

Достаточно быстро братья Стругацкие переходят к следующему этапу борьбы за то, что фантастика – это литература, а именно к призыву к рациональной и объективной критике, так как, по их мнению, критика этого направления находится ниже должного уровня. Именно в этот период появляется их текст «Про критику научной фантастики», с которым они неоднократно выступали на семинарах и собраниях, но он был достаточно поздно опубликован. Именно там появился потрясающий образ, в котором критик занимается «этаким лейб-гусарской атакой в пешем строю – сабли наголо, на нижней губе изжеванная пахитоска, холодно и спокойно поблескивает голубоватое пенсне», и знает только одно – приказ “rrrrруби!”» [5]. Авторы создают образ критика, который, по их мнению, должен быть у этой литературы, они так и озаглавливают фрагмент своего текста «Критика, какой мы бы хотели ее видеть» и замечают в итоге, что главное требование – добросовестность критика, который должен заинтересоваться книгой, несколько раз ее перечитать и разобраться в ней, а не устраивать «лихие наскоки журналист-ефрейторского типа». Именно такой критики заслуживает, по мнению авторов, фантастика, которая является «настоящей» литературой.

Особое место в публицистической деятельности соавторов занимает дискуссия о том, должна ли оставаться фантастика иллюстрацией научно-технического прогресса (по едкому замечанию Н. Томана, «фантазировать дозволялось только в пределах пятилетнего плана народного хозяйства») [6, с. 65] или же заниматься другими, более сложными вопросами. Братья Стругацкие активно принимают в ней участие, что приводит к их конфликту с А. Казанцевым. На самом деле анализ конфликта Стругацкие-Казанцев позволяет говорить о том, что он носит скорее не идеологический характер борьбы старого против нового (борьба с устаревшей «фантастикой ближнего прицела» закончилась в начале 60-х), не конфликт стилистический и художественный между некачественными и качественными текстами, а, скорее, столкновение взглядов на то, что такое фантастическая литература и на ее функцию. Итогом этой борьбы, в которой обе стороны использовали максимально доступный им набор средств – от банальных доносов до изощренной «литературной мести», когда в произведение вводится крайне негативный герой, имеющий своим прототипом оппонента в споре, стало мнение о том, что фантастика – это серьезная литература и обязательность выдвижения на первый план в фантастических произведениях социальных и философских проблем. Отечественная фантастика в итоге должна была перестать быть просветительской и научно-популярной литературой.

Итогом этой дискуссии стала «Записка отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС о недостатках в издании научно-фантастической литературы» от 5 марта 1965 года, написанная А. Яковлевым, в которой критикуется в том числе творчество братьев Стругацких, что привело к повышенному вниманию к их текстам редакторов и цензоров.

Необходимо помнить, что братья Стругацкие пришли в фантастическую литературу в период ее кризиса. Публиковавшиеся произведения были либо откровенными агитками, прославляющими торжество советской науки, либо крайне слабыми в художественном плане текстами. По легенде, импульсом к творчеству молодых писателей была реакция на «советскую фантастику» в ее массовом варианте. Во время сетований братьев о бездарности советской фантастической литературы жена одного из них предложила им самим написать фантастическую повесть.

Так и появилась «Страна багровых туч». Впоследствии эту повесть авторы старались не переиздавать, и Борис Стругацкий не включил ее в основной корпус первого собрания сочинений, а только в дополнительный том, так как во многом это произведение было написано все же в рамках существующей фантастики, по ее канонам, в частности, с неперменным и безусловным коммунистическим будущим. Но уже следующие произведения стали попыткой вырваться из этого прокрустова ложа. Именно поэтому писатели и включились в острую дискуссию о статусе фантастической литературы. Как мы видели, лозунгом их деятельности в литературном процессе того времени стала фраза «Фантастика – литература». Авторы отказывались создавать «лубки», иллюстрирующие идеологию, они отстаивали важность фантастики как литературы идей. В итоге их деятельность закономерно вызвала конфликт с фантастами «старой школы».

Фантастика для Стругацких – это действительно большая литература, поднимающая важные вопросы и ставящая серьезные проблемы, и такая литература требует, по мнению авторов, своего особенного, далеко не рядового, читателя. Так и в творчестве Стругацких, и в статьях, интервью, комментариях появляется образ не только критика, но и образ идеального читателя, которого они называют «думающий читатель». Мысль писателей проста: если фантастика – это не только и не столько развлекательная литература, не агитка и не демонстрация технических перспектив человека, то читатель должен соответствовать ее уровню. Возрастная или социальная принадлежность его не важна авторам (хотя они иногда делили свои книги на «детские» и «недетские» и решали, будут они писать для «Детгиза» или для другого издательства), главное – его интеллектуальное и эмоциональное неравнодушие, способность задуматься над поставленными вопросами, а не только следовать за фантастико-приключенческой фабулой. Во времена прихода Стругацких в литературу таких читателей у фантастической литературы было немного. И тогда авторы, которые очень быстро решили для себя, что фантастика обязана «ставить перед обществом все задачи, ставшие насущными или кажущиеся насущными в перспективе» [3, с. 350], не только отошли от упрощенной и ожидаемой схемы, не только стали пропагандировать в публичных выступлениях серьезность фантастики, но и своими произведениями старались воспитывать именно «думающего читателя». Одной из стратегий моделирования нового реципиента новой фантастической литературы стала эстетика незавершенности.

Креативно-провокационная сущность незавершенности, обуславливающая стремление к «додумыванию» и «дописыванию» очевидна. Многие писатели – участники проекта «Время учеников» неоднократно говорили о том, что были рады наконец-то дописать книги, которые давно мечтали закончить по-своему. В какой-то степени именно незавершенность, ставшая своеобразным творческим жестом писателей, во-первых, положила начало образованию новой школы отечественной фантастики, во-вторых, способствовала образованию особого «поколения Стругацких», ментальность которого отторгает устремление к «истине в последней инстанции».

Список литературы

1. Парашкевич Г. М. Стругацкие: конец эпохи. Эл. ресурс. URL: <https://youtu.be/R9Geev8yxFk?si=IcnW8sdOuuV03A1e> (обращение 20.03.2024).
2. Скаландис Ант. Братья Стругацкие. – М.: АСТ; АСТ Москва, 2008. – 702 с.

3. Стругацкие А и Б. Фантастика – литература (из материалов дискуссии, состоявшейся в январе 1965 года в ленинградском Доме детской книги) // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений. – М.: Текст, 1993. – Т. 2, доп.: Страна багровых туч. Рассказы. Статьи, интервью. – С. 341–351.

4. Стругацкий Б. Комментарий к пройденному. Публицистика // А. Стругацкий, Б. Стругацкий. Собрание сочинений: в 11 т. – Донецк: Сталкер; М.: Fantastica, 2001. – Т. 11. Неопубликованное. Публицистика. – С. 613–635.

5. Стругацкий А., Стругацкий Б. Про критику научной фантастики. Эл. ресурс. URL: <http://www.rusf.ru/abs/books/publ01.htm> (дата обращения: 01.03.2024).

6. Томан Ник. Неизвестная земля. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 240 с.

УДК 82-1/-9+82-992

Г. Ж. Досмаганбетова

Специфика и место травелога в иерархии литературных жанров

В статье рассматривается место травелога в иерархии литературных жанров. Автор отмечает, что травелоги могут рассматриваться как поджанр литературы путешествий, который, в свою очередь, является частью более широкого жанра нехудожественной литературы. Однако, некоторые травелоги могут обладать высокой художественной ценностью и рассматриваться как самостоятельные литературные произведения. Автор также выделяет основные характеристики травелога, такие как авторское повествование, описания мест и культур, культурные сравнения, личные размышления и использование юмора и сатиры.

Ключевые слова: травелог, жанры, художественная проза, путешественник.

Gulsim Zh. Dosmaganbetova

Specifics and Place of Travelogue in the Hierarchy of Literary Genres

This article examines the place of travelogue in the hierarchy of literary genres. The author notes that travelogues can be considered as a subgenre of travel literature, which, in turn, is part of a broader genre of non-fiction literature. However, some travelogues may have high artistic value and be considered as independent literary works. The author also highlights the main characteristics of the travelogue, such as the author's narrative, descriptions of places and cultures, cultural comparisons, personal reflections and the use of humor and satire.

Key words: travelogue, genres, fiction, traveler.

Травелог прошел долгий путь в своем развитии как литературный жанр. Сегодня литературный травелог достаточно изучен, однако наибольшую трудность при изучении травелога составляет определение его жанрового статуса, поскольку произведения травелога обычно включают в себя несколько различных форм: дневник, письмо, мемуары, портрет, очерк и т. д., что является одной из причин, по которой некоторые ученые, подобно Ле Юнэну, называют его «полиморфным» жанром, точнее, жанром с «разнообразными формами и образами» [6]. Более того, один и тот же травелог может содержать все типы историй и дискурсов: исторические, политические, лингвистические, географические, этнологические и т. д. А поскольку его авторами может быть кто угодно (миссионер, солдат, моряк, учёный, журналист, историк, писатель), то травелог имеет как документальные, так и художественные характерные черты. Вот почему его считают жанром документальной фантастики.

Выявление жанровой специфики травелогов – популярная тема в современном литературоведении. Существуют существенные различия в определении жанровых границ этого понятия. В рамках художественной литературы к романам о путешествиях относятся путевые романы, мемуары или автобиографии (в которых путешествия играют значительную роль). На стыке литературы и истории находятся травелоги, представляющие собой глубокие культурно-исторические исследования. На границе литературы и журналистики репортажи о путешествиях пишутся в виде очерков и учебных статей для туристических журналов. К этой категории можно отнести и туристические блоги, однако не всегда можно говорить о художественной ценности и литературном качестве таких блогов, поскольку авторы зачастую не имеют соответствующей подготовки и по сути не несут никакой ответственности за стиль и качество текстов, а также достоверность изложенных фактов. Также можно встретить орфографические, грамматические и стилистические ошибки в тексте травелога. Однако иногда блоги о путешествиях позволяют открыть для себя новых талантливых авторов, чьи путевые очерки, написанные хорошим литературным языком, затем редактируются и издаются отдельной книгой. Книги о путешествиях содержат тексты, сильно различающиеся по форме, стилю и коммуникативным задачам.

Здесь будет целесообразным выделить на основе современных литературоведческих исследований А. А. Майги, Е. Р. Пономарева, О. В. Кублицкой, А. А. Плавинной, М. В. Аксеновой и др. следующие черты, общие для всех травелогов:

1. Маршрут путешествия как ядро текста. Повествование в травелогах линейное, события разворачиваются в определенном хронологическом порядке (обычно установленном изначально).

2. Активная роль автора. В повествовании основное внимание уделяется непосредственному взаимодействию героя с окружающим его миром, пониманию особенностей этого нового мира, познанию о нем. Двигаясь из точки А в точку Б, автор является не только наблюдателем, но и участником различных событий.

3. Документализм, ориентированный на правдивое изложение фактов (хотя элемент субъективизма неизбежен в каждом случае, даже на уровне отбора фактов). В некоторых случаях автор также предоставляет исторические или статистические данные.

4. Авторская рефлексия, противопоставляющая категории «свой и чужой». Автор проводит субъективный анализ текущих событий, понимает «чужое» через «свое». Таким образом, в тексте показано мировоззрение автора и его система ценностей.

5. Свобода жанра, отсутствие жестких литературных условностей и жанровых канонов. Для травелогов характерно смешение и взаимопроникновение различных жанров.

6. Ориентация текста на читателя, на удовлетворение конкретного запроса (предоставление полезной содержательной информации или развлечение читателя). В потребительской культуре авторы травелогов часто заинтересованы в немедленной монетизации своих текстов, поэтому стараются тем или иным способом «угодить» читателю, чтобы собрать больше лайков, комментариев и обзоров и тем самым повысить собственную популярность.

Если в прошлые века основными задачами травелога было просвещение и формирование читателей, то сегодня одной из важнейших задач является продуманная маркетинговая коммуникация: популяризация путешествий в целом и самопиара автора в частности. В некоторых случаях автор получает прибыль от рекламы. Используя Интернет, авторы могут писать статьи и очерки о путешествиях, вести блоги о путешествиях и информировать читателей о своих путешествиях в режиме реального времени [3].

Начнем с того, что, помимо разновидностей форм травелогических произведений (дневники, паломнические очерки, купеческие хроники, письма, мемуары (написанные после путешествия), матросские и военные отчеты, дипломатические отчеты), сами писатели-путешественники бывают разными. Ф. Антуан уверен, что у путешественника, паломника или исследователя нет одних и тех же слов, потому что цели их путешествий изначально различны [5, с. 83]. А английский писатель-путешественник Лоуренс Стерн в своей книге «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) перечислил несколько категорий путешественников: это праздные, любопытные, лживые, гордые, тщеславные, желчные «путешественники». Далее идут: неохотный путешественник, преступный путешественник и преступник, несчастный и невинный путешественник, наивный путешественник и, чувствительный путешественник [1, с. 17–18]. Более подробно этот параметр рассматривает известный французский филолог Цветан Тодоров. В подразделе, посвященном «Портретам путешественников» своего эссе «Мы и другие», Тодоров предлагает выделить десять типов путешественников, «которые могут совмещаться (см. таблицу) [8, с. 127].

Таблица

Типы путешественников

	<i>Типы</i>	<i>Описание</i>
1	Ассимилятор	Тот, кто хочет изменить других, чтобы они были похожи на него
2	Эксплуататор	Предприниматель, купец, отношение которого к другим определяется стремлением получить прибыль
3	Турист	Поспешный посетитель, предпочитающий памятники людям.
4	Импрессионист	Усовершенствованный турист, интересующийся людьми
5	Ассимилированный	Тот, кто путешествует только в одном направлении: иммигрант. Он хочет узнать других, потому что вынужден жить среди них; он хочет быть похожим на них, потому что хочет, чтобы они его приняли
6	Экзот	Если он недостаточно знает других, то еще не понимает их; а если он их очень хорошо знает, то перестает их видеть; добравшись до пункта назначения, он готовится покинуть его
7	Изгнанный	Тот, кто воспринимает свою жизнь за рубежом как опыт изоляции от привычного окружения и по той же причине очень этим дорожит
8	Аллегорист	Говорит о народе («чужом») только для того, чтобы порассуждать о чем-то отличном от этого народа, о чем-то, что имеет отношение к ним самим или их культуре

9	Разочарованный	Это домосед, который никогда не покидает родину или дом и ни о чем не жалеет. Он обнаруживает, что нет необходимости путешествовать, что он мог бы узнать то же самое и даже больше, сосредоточившись на том, что ему знакомо
10	Философ	Универсалист, предпочитающий выносить суждения и давать другим возможность действовать, исправлять ошибки и улучшать судьбы

Что касается самого травелогического рассказа, то можно сказать, что он руководствуется двумя принципами, отражающими то, что видит путешественник и что происходит вокруг него во время путешествия. Таким образом, сочинение колеблется между описанием и повествованием. Рассказчик-наблюдатель одновременно является главным героем и присутствует в тексте. Обычно хронологическая структура травелога показывает временные интервалы между наблюдением и записью. Именно поэтому авторы-путешественники каждый день воссоздают впечатления от путешествий на страницах своих дневников. Д. А. Пажо считает, что «иногда промежуток времени между написанием и публикацией травелога может заставить публику воспринимать передаваемую информацию относительно» [7, с. 65]. Даже в истории многое зависит от скорости (транспортного средства), с которой совершается путешествие. Рассказ, написанный во время пешего путешествия, сильно отличается от путевого текста, написанного во время путешествия на машине. Когда скорость движения высока, у путешественника нет времени наблюдать за происходящим. И тогда изображение получается размытым и фрагментарным. А совпадение темпа путешествия и сюжета зависит от авторского стиля. В результате даже если структура текста рассказа о путешествии кажется поспешной и спонтанной, не следует забывать, что она также является результатом дальнейшей обработки [4].

На основании этих теорий можно сделать вывод, что травелог – это литературный жанр, сложенный из разнородных жанров и форм, который в зависимости от языкового качества произведения и профессии автора-путешественника, его подготовки колеблется между художественным и документальным фильмом. Основные характеристики литературного путевого дневника можно перечислить в следующих пунктах.

1. Текст путешествия – это результат наблюдений, сделанных автором-путешественником в хронологическом порядке по определенному маршруту.

2. В тексте травелога можно выделить два наиболее часто употребляемых хронотопа: дорога и остановка.

3. Текст путешествия колеблется между повествованием и описанием.

4. Важная черта травелога – описание людей, их достоинств и недостатков в глазах путешественника. В своих наблюдениях автор травелога всегда опирается на традиции, культуру, законы и т. д. своей родины, чтобы сравнить и оценить обычаи страны, которую посещает.

5. Авторы работ о путешествиях часто заимствуют друг у друга маршруты, информацию, мнения, действия и предположения. Поэтому при изучении травелога важно сравнивать произведения авторов разных эпох или стран, посетивших один и тот же уголок мира.

6. Главным героем путевого рассказа является автор путешествия, имеющий субъективный взгляд на увиденное, хотя некоторые авторы и пытаются убедить читателей в объективности своих рассуждений. Любое событие, увиденное или пережитое путешественником, может дать ему повод задуматься и высказать собственное мнение.

7. Писатель-путешественник перерабатывает реальный образ, включает в текст элементы своей личной жизни и субъективного взгляда. Это приводит к созданию художественной литературы и определяет художественную, публицистическую сторону травелога.

8. Соотношение документа и художественного произведения – чрезвычайно важный аспект путевого журнала, позволяющий представить реальное путешествие в художественной форме романа, рассказа или стихотворения. В современных исследованиях путешествий изучение образа «своего» и «чужого» привело к созданию целой отрасли компаративистики – имагологии [8].

Таким образом, под травелогом мы понимаем повествование о путешествии (реальном или воображаемом), совершенном рассказчиком, выражающем его субъективный взгляд при описании таких аспектов пространства, как рельеф, флора, фауна, быт и обычаи жителей, религия, политическое устройство, и т. д., в этом случае возможно преобладание одного или нескольких из этих параметров. Доминирование документального (описание реалий) или художественного (художественный стиль, субъективизм, художественная литература) определяет, можно ли отнести творение писателя-путешественника к документальному или художественному дискурсу. В последнем случае характеристики отчета о путешествии могут быть использованы для отражения нового экзистенциального опыта, полученного в ходе путешествия.

Список литературы

1. Елистратова А. Лоренс Стерн // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. – М.: Художественная литература, 1968. – С. 17–18.
2. Кулишкина О. «Свое» и «чужое» в русском травелогe конца XVIII–XIX века (Фонвизин, Карамзин, Достоевский) // Константы национальной идентичности в русской культуре XVIII–XIX веков / под ред. Р. Нойхель, Ф. Клар, Э. Шоре. – М., 2010. – С. 230–237.
3. Литература путешествий: культурно-семиотические и дискурсивные аспекты: сборник научных работ / под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск: Гаудеамус, 2013. – 592 с.
4. Майга А. А. Литературный травелог: специфика жанра // филология и культура. *Philology and culture*. – 2014. – № 3 (37). – С. 254–259.
5. Doiron N. L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique // *Poétique*. – 1988. – N° 73. – Pp. 83–108.
6. Gomez-Géraud M., Antoine P. Roman et Récit de Voyage. – Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001. – 254 p.
7. Pageaux D. H. L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle // *Synthésis*. – 1983. – № 10. – Pp. 79–88.
8. Todorov T. *Poétique de la prose*. – Paris: Seuil, 1971. – 252 p.

Функции цитат в стихах на карточках Л. Рубинштейна

Автор статьи изучает структурные и смыслообразующие функции цитат в произведениях Л. Рубинштейна. Материал исследования – каталоги «Шестикрылый Серафим», «Всюду жизнь», «Вопросы литературы» и другие. В центре внимания цитаты из произведений А. С. Пушкина.

Ключевые слова: цитата, каталог, Лев Рубинштейн, автор.

*Olga E. Romanovskaya***Functions of Quotations in Verse on Cads by L. Rubinstein**

The author studies the structural and semantic functions of quotations in the works of L. Rubinstein. The research material is catalogues “Six-Winged Seraphim”, “Life Everywhere”, “Questions of Literature” and others. The article focuses on quotations from the works of A. S. Pushkin.

Key words: quote, catalog, Lev Rubinstein, author.

Чужое слово – важный элемент структуры современного художественного текста, отсюда – неисчерпаемость задач интертекстуального анализа, особенно в тех случаях, когда речь идет о постмодернистском произведении. Творчество Льва Семеновича Рубинштейна изучалось, прежде всего, с точки зрения жанра. Благодаря работам О. Богдановой, И. Васильева М. Липовецкого, В. Курицына, М. Эпштейна, а также автокомментариям поэта сложилось представление о стихах на карточках как об авторском жанре, для которого характерны следующие признаки: особое полиграфическое воплощение; замена авторского голоса «безличными мыслеформами» (И. Васильев), цитатами; внешняя фрагментарность, хаотичность, лексико-синтаксическая разнородность и внутренняя согласованность материала, его ритмическая организация. Исследователи выявили, что особое расположение в «каталогах» Л. Рубинштейна анонимных цитат, общеупотребительных фраз и фразеологем, используемых в обыденной жизни, направлено не столько на разоблачение штампов обыденного сознания, сколько на создание новых смыслов: «“картотечный” принцип построения заранее программирует и предопределяет то, что на последовательно расположенных карточках оказываются тексты, близкие друг другу не только по каким-либо формальным элементам (повторяющееся слово, повторяющаяся интонация, повторяющаяся мысль, повторяющаяся структура и т.п.), но и... близкие по смыслу, а точнее – взаимозависимые на уровне смысла. Смысл этот не сразу уловим и различим, но он формируется с первых строк-текстов, оформляется исподволь, незаметно, но неизменно» [2, с. 500].

В этом плане особый интерес представляют цитаты, заимствованные из произведений других авторов. Их плотность и концентрация в «каталогах» Л. Рубинштейна значительно ниже, чем в стихотворениях других представителей «московского романтического концептуализма»: Т. Кибирова и Д. Пригова, а также в стихотворениях метаметафористов, например, А. Еременко. Возможно, именно

невысокий уровень цитации стал причиной, по которой задача изучения межтекстовых связей в текстах Л. Рубинштейна оказалась на периферии исследовательского внимания.

В стихах на карточках использованы разнообразные интертекстуальные приемы: стилизация, аллюзия, цитата. Характерно, что стилизации имитируют, как правило, первичные жанры, «сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения» [1, с. 162], например, реплики бытового диалога, надписи на фотографиях:

Неизвестный. Надпись: «Дорогой Ёлочке на память от М. В., г. Харьков»

«Это я»

Подражательный характер имеет воспроизведение интонационно-стилистических особенностей безличных записей: библиотечных карточек, заданий в школьном учебнике.

Топлыгин Геннадий Яковлевич. Крещенский зной: Стихотворения и поэмы. – Тула: Приокское кн. изд., 1986.

«Это я»

Карточки, на которых высказывания носят подчеркнута шаблонный и книжный характер, пародируют литературные источники. Высокая частотность подобных квазицитат в стихах на карточках имеет прагматическое задание: создает эффект узнавания. Читатель воспринимает текст как нечто, уже прочитанное когда-то, как фрагменты известных произведений. Неатрибутированные аллюзии и широко растиражированная образность создают своего рода «общепозитический компот» (Д. Пригов):

«Терпенье, слава – две сестры, неведомых одна другой. Молчи, скрывайся до поры, пока не вызовут на бой»

«Это я»

Игровую направленность стилизованных под поэтические сентенции высказываний, их условность передает грамматическая небрежность, особенности словоупотребления:

Напрасно бормотать сквозь слез
Увявшие слова...

«Всюду жизнь»

А это праздничной столицы краснознаменное «ура» и свежесмытые лица девчонок с нашего двора

«Это я»

Квазицитаты – это пародирование текстов, авторство которых нивелировано, отодвинуто на второй план, подчинено стереотипу. Комически-абсурдно это представлено в «Меланхолическом альбоме», пародирующем приметы как фольклорный жанр.

Муха на стекле раздавлена –

Спать в одиночестве;

Дитя в люльку напрудило –

Левое с правым перепутать

В потоке псевдопоэтических изречений можно обнаружить отсылки к произведениям классиков. Цитаты, в том числе неточные, и аллюзии в стихотворениях на карточках запускают механизм игры автора с вниманием читателя:

Ну, как же, как же: «Все те же мы. Нам целый мир – квартира»

«На этот раз»

И мой сурок со мной

«Это я»

Мне снилось, будто б мы простимся на мосту... Устали – отдохнем...
Природа неспроста ведь... Восторженный прием нам обеспечен вряд ли...
И мы с тобой вдвоем предположить не можем, что будет через день,
а то и через два... Последнее свиданье... Простимся на мосту...

«С четверга на пятницу»

То простираются просторы.

То не видно ни зги.

То на сердце туман.

А тут еще и все ведь понять надо...

«То одно, то другое»

То тяготы и тревоги.

То надежды и утешенья.

То небо над Аустерлицем.

А тут еще и решение какое-нибудь подоспеет...

«То одно, то другое»

И слегка подрагивает блестящий клюв большой черной птицы, неподвижно сидящей на голове бюста античной богини

«Это я»

Узнаваемые цитаты и образы ассимилированы в контексте условно-литературных высказываний, но являются художественно значимым элементом текста.

В «каталоге» «На этот раз...» звучание нескольких голосов соотносится, что нехарактерно для Л. Рубинштейна, с определенными субъектами: повествователем, Александром и Офелией. Реплики повествователя итеративны. Офелия произносит короткие ямбические трехстишия, Александр – псевдофилософские сентенции. В перебое голосов неожиданно возникают строчки А. С. Пушкина:

«Унылая пора. Очей очарованье», – вдруг вспомнилось. И правда: унылая пора.

Принцип нонселекции, характерный для постмодернизма, позволяет в тексты, составленные из поэтического кича и речевых шаблонов, включить строчки из произведений поэтов пушкинской поры. Многоголосье воссоздает полноту звучания окружающего мира и многообразие культуры. Так, в тексте «Всюду жизнь» дидактическая интонация цитаты из романа Н. Островского «Жизнь дается человеку только раз» сначала резонирует с голосами повседневности, а затем – с поэтическими строчками П. А. Вяземского, М. Ю. Лермонтова и А. С. Пушкина.

Жизнь дается человеку – вот и он
Жить торопиться и чувствовать спешит

Непросто быстрою рекой
Спасаться на бегу
Не только в бурях есть покой,
Но и на берегу...

Куда ж нам плыть, коль память ловит
Силком позавчерашний день,
А день грядущий нам готовит
Очередную...

Цитаты привносят новые интонации: в финале печально-элегический настрой заменяет пафос жизнеутверждающей дидактики, заявленный в первых карточках.

Аллюзии к творчеству А. С. Пушкина реализованы разнообразно. В тексте «Дружеские обращения 1983 года» это обращение к метафорам и образам поэта:

Дорогой друг! После жизни мышьей беготни и предвокзальной спешки отоспаться бы долго и без сновидений

Дорогой друг! Поговорим о чем-нибудь другом. Вот мой стих, например, свободно льется. Вот, например, земля во тьме несется, не помышляя больше ни о чем

Шести прозрачных трепет крыл мне многое во мне открыл, и я проснулся

Стихотворение «Пророк» становится претекстом для «каталога» «Шестикрылый Серафим». Пушкинский сюжет мучительного рождения пророка-художника редуцирован и растворен в наборе карточек-реплик. Идея творчества как дара, данного свыше, иронически представлена в первой карточке:

И ангелы разные бывают

Тему литературного творчества – ключевую в этом тексте – воплощают имитационные фрагменты, воспроизводящие нейтрально-безличный стиль позднесоветской прозы, литературные аллюзии («Тень отца Гамлета», «Опять проклятые

вопросы)), снисходительная реплика «Да вы и не Пушкин» и завершающий «каталог» стихотворный фрагмент, содержащий мотивы смерти и второго рождения.

Цитирование строчек А. С. Пушкина в этом «каталоге», на первый взгляд, подчеркнуто случайно. Двенадцатая и девяносто четвертая карточка содержат строчки из «Пророка», семнадцатая – начало стихотворения «К морю».

Перстами легкими, как сон...

Прощай, свободная стихия.

И виждь, и внемли.

Однако очевидно, что именно эти строчки выполняют важную функцию, подобно другим немногочисленным цитатам из «каталогов» Л. Рубинштейна.

Драматургическое начало стихотворений на карточках обусловлено структурой текстов, в которых каждая карточка – реплика. О. Г. Ревзина и И. И. Ревзин, выделившие постулаты нормальной коммуникации, обнаруживают, что многие из них (постулаты о детерминизме, об общей памяти, об информативности, о семантической связности и другие) нарушены в драме абсурда [4]. Так же и в стихотворениях на карточках нарушены правила, обеспечивающие логическую связность и семантическую наполненность диалога. Механизмом создания художественного смысла в них становится резонанс голосов, стилей, реплик, интонаций.

Как поэт-концептуалист Л. Рубинштейн вновь и вновь обращается к проблеме взаимодействия сознания и речи, пытается изучить и описать его особенности художественными средствами. Его «каталоги» демонстрируют, что за хаотическим нагромождением анонимных фраз, цитат, речевых проявлений можно обнаружить ритм настоящей поэзии, которая является не только частью культуры, но и частью речевого мышления современного человека, и которая помогает преодолеть инерцию абсурда, воплощенную в форме несостоявшейся коммуникации.

В заключение отметим, что в подборке любимых и важных книг, которые Л. Рубинштейн составил для журнала «Арзамас», на первом месте сказки А. С. Пушкина, об их значении (думается, и о значении поэзии в целом), в своей жизни поэт отзывался так: «Их я слышу постоянно. Особенно перед тем, как заснуть. Они звучат голосом мамы. Я даже не могу сказать, что это было первое знакомство с поэзией. Мир тогда еще не делился для меня на поэзию и не поэзию. Это было знакомством с миром вообще. С миром, существовавшим за пределами утробного тесного тепла семьи и дома. И эти сказки с их не всегда понятными сюжетами, но с хорошо понятным ритмом, вносящим ясность и возможность примирения всего со всем, навсегда стали для меня ключом – во всех значениях этого слова: ключом, открывающим дверь в новое и непонятное, и ключом, чистой и необъяснимой радостью бьющим из-под земли» [3].

Список литературы

1. Бахтин М. М. Собр. соч. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5: Работы 1940–1960 гг. – С. 159–206.
2. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). – СПб.: Филол. ф-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. – 716 с.

3. Книжная полка Льва Рубинштейна. Эл. ресурс. URL: https://arzamas.academy/mag/737-polka_rubinshtein (дата обращения: 01.03.2024).
4. Ревзин И. И., Ревзина О. Г. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1974. – С. 232–254.
5. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. Стихи. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. – 150 с.
6. Поэты-концептуалисты: избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров. – М.: МК-Периодика, 2002. – 320 с.

УДК 821.161.1+82.02

И. Б. Ничипоров

Модернистский роман сегодня: «Убить Бобрыкина, или История одного убийства» Александры Николаенко

Статья посвящена интерпретации дебютного романа А. В. Николаенко «Убить Бобрыкина, или История одного убийства» (2016) в качестве примечательного опыта модернистского письма в сегодняшней литературе. Рассмотрены образный мир произведения, истории центральных персонажей, композиционная и стилевая организация повествования.

Ключевые слова: современная русская литература, А. Николаенко, модернистский роман, неомифологизм, конфликт речевых практик.

Iliia B. Nichiporov

Modernist Novel Today: «Kill Bobrykin, or the Story of a Murder» by Alexandra Nikolaenko

The article is devoted to the interpretation of the debut novel by A.V. Nikolaenko “Kill Bobrykin, or the Story of a Murder” (2016) as a remarkable example of modernist writing in today’s literature. The figurative world of the work, the stories of the central characters, the compositional and stylistic organization of the narrative are considered.

Key words: modern Russian literature, A. Nikolaenko, modernist novel, neomythologism, conflict of speech practices.

«Убить Бобрыкина, или История одного убийства» (2016) – дебютный роман писателя и художника Александры Вадимовны Николаенко (род. 1976), удостоенный в 2017 г. «Русского Букера». Роман, действие которого сфокусировано на изображении вывихов болезненного, отчужденного от мира сознания центрального персонажа Саши Шишина, вызвал разноречивые отклики обозревателей. Написанный ритмизованной прозой с преобладанием речевой игры над внешней событийностью, он встраивается в протяженный контекст от мистического реализма XIX в. в духе гоголевских «Записок сумасшедшего», «Двойника» Достоевского до символистского романа Сологуба и Белого, позднейших опытов Саши Соколова, современных произведений о детско-подростковых психологических травмах и «вечном», неизжитом «детстве» – наподобие повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом» (1994) [7], иллюстрации к которой создавались А. Николаенко [6].

Автор работает в парадигме модернистского письма и, как отмечают рецензенты, исследует «пограничную зону восприятия» [9] своих персонажей, вследствие чего «в романе нет реальности – всего коснулся тлен сумасшествия... Николаенко не стала углубляться в психологию, заменив... анализ чувств недосказанностью многочисленных реминисценций» [3]. Переосмысляя персонажные модели «маленького» человека, больного, невзрослеющего юноши, она предлагает «роман, вынутый из времени и общественных коллизий» [4], умело воспроизводя, впрочем, некоторые приметы «советского детства» [9], погружается в «закоулистую хмурь искореженной психики» [2], делает «безумие героя площадкой для языковой игры» [4], хотя в итоге рождается «книга скорее о потоках света, которыми пронизано детство, чем о мраке человеческой души» [9]. Признание того, что роман написан «изобретательно, с использованием потока сознания» [8], порой сочетается в отзывах с сетованием на нарочитую демонстрацию модернистских приемов, из-за которой «кажущегося эффекта тут много, а настоящего мастерства?» [8].

Центральным предметом художественного исследования выступает в произведении мышление застрявшего в «совдетстве» Саши Шишина – «маленького», растерявшегося человека и одновременно солугубовского «мелкого беса», который втягивает в себя предметную реальность, разлагает и умерщвляет ее своей деструктивностью. В экспозиционных сценах поход по заданию матери в магазин за земляничным мылом поначалу пробуждает у него светлую ассоциацию с тем, что «земляничным мылом от Танюши пахнет» [5]¹, а магазинный запах клеенки напоминает, что он «любил, когда клеенкой свежей пахнет, как на праздник пирогами». Однако в причудливо трансформирующемся мыслительном потоке героя мыло сопрягается с веревкой как желанным освобождением от мира, вечно подавляющего его многолюдством, светофорами и турникетами. Прозябание в закосневшем, годами неизменном бытовом ландшафте рождает в нем гротесковые обобщения о том, что «все хозяйственные магазины через дорогу», что внезапно «светофор переключится, все поедут, и его раздавит насмерть». Попытка замедлить расщепление собственного «я», то страдающего от своей хрупкости, то жалеющего, что его «машиной не задавило насмерть», сопровождается у Шишина нелюбовью к тому, «когда повсюду люди», которым «хотелось показать язык и дулю», поисками защиты от неприятного февраля с «голыми опилками елок новогодних», от когда-то досаждавшего и Акакию Акакиевичу ветра, который «дунул, плюнул, завыл, приподнял с козырька подушку снежную, рассеял в небе».

Персонификацией ненадежного, враждебного мироустройства оказывается для Шишина в очередной раз повстречавшийся ему «под самым козырьком опасным» «красивый Бобрыкин ненавистный», который «замерзшим», «слезящимся» и «щурящимся» глазам героя видится не просто удачливым соперником в любви к бывшей однокласснице, но метафорой рациональной, самодовольной и надменной успешности – «в хорошем пальто демисезонном... и сразу после школы на Танюше был женат». Бобрыкин, в отличие от Шишина, свободно чувствует себя в освоенной среде, он «по лестнице поднялся беззаботный, не пугаясь оскользнуться, не держась перил, насвистывая» и дразнит противника «Шишкиным лесом», противопоставляя

¹ Текст романа А. Николаенко приводится в статье по указанному изданию.

свою комфортную поверхностность его мучительной душевной запутанности. На грани натуралистической телесности и гротеска прорисован трагикомический эпизод их неловкой потасовки. Мнимое, давно преследовавшее героя в сновидениях собственное «удушение» Бобрыкиным оборачивается для Шишина незначительной встряской, но вызывает *мистическую метаморфозу человека в грудку случайных мелочей*, виртуозное описание которых предстает в виде разрастающегося перечня, все безнадежнее вязнущего в придаточных конструкторах и сулящего сползание в мировой хаос: «И выпали из Шишина от тряски ключи и мелочь, стеклышко зеленое, дверная ручка, соль, сахар, спички, фольги кусок, и пара марок, билет счастливый, если бы не лишний правый ноль, который можно оторвать и съесть спокойно, гайки, длинный гнутый гвоздь, который молотком еще исправить можно, куриное перо, отвертка, ножик перочинный, скрепка, кнопки разноцветных три, три ненадписанных конверта, желудь и мандариновые корки, которыми карманы Шишина от моли набивала мать».

Память главного героя образует почву эмоциональной и интеллектуальной переработки травм, причиненных коллективистской школьной системой – насмешливой и безразличной к детским унижениям от конкретного или условного Бобрыкина, который его, третьеклассника, за ногу подвесил к дереву... Спустя годы советская школа представляется ему фантазмагорическим театром торжествующего насилия, где на подмостках орудует, например, «дворник страшный Петр Павел, тот, который за забором школьной учительницу Анну Николавну в листьях сжег, что музыку до пятого вела, а с пятого пропала».

Разрушительная для не по возрасту «ссутилившегося» персонажа *поляризация жизненного пространства*, где «мать за стеной Евангелие читала, ниже этажом Танюша с дочкой Оленькой жила», влечет его к болезненным блужданиям в лабиринтах своего «я», вслушиванию в менторское звучание обезличенных голосов, укоряющих его в том, что «ты, Шишин, в жмурки сам с собой играешь», к судорожной самозащите от мира, который, подобно зверообразному существу, «заклокотал опять, вцепился в горло». *Индивидуальная психологическая угнетенность персонажа обретает как социальный, так и экзистенциальный смысл*, отражает характерное для современного сознания переживание религиозного вакуума. В противовес затверженной матерью молитве «Господи помилуй, Господи спаси» – «и за окном, и за дверью Шишину казался мир таким, в который только выйди, и не помилует тогда, и не спасет».

Если внутренняя жизнь Шишина складывается из вытесняющих объективную реальность мыслительных ловушек, страхов, невротических состояний, то *вожде- ленная им Таня – это в некотором роде мистически являющаяся ему «прекрасная дама»*, которая как будто «переписывает» свою незамысловатую историю с тривиальными замужеством и рождением дочери от Бобрыкина и выглядит как «повисший вне времени-пространства... слепок несбывшихся Сашиних чаяний, воображаемых им потенциальных Таниных проекций» [2].

Сквозь «мир, занесенный снегом» Шишину в почтовый ящик доставляются ее письма, якобы «присланные» на «улицу Свободы, 23», которые подменяют в его сознании непонятное течение так и не начавшейся взрослой жизни, прельщают все новыми чувственными припоминаниями «весенней пыли», «черешни, что с Таню-

шей ели из газетного кулька», «кекса кулинарного в коричневой промасленной бумаге» и утопически декларируют абсолютную свободу от эмпирики повседневности и власти времени.

Танины поэтичные тексты контрастируют изяществом стиля и разнообразием ритмического рисунка с косноязычными бормотаниями, бессмысленно провисающими монологами и репликами Шишина и выполняют функцию собирательного «персонажа», едва ли не «главного героя романа» [2], поднимают Сашу на новый уровень самоосмысления, поскольку «человеком он живет только в ее письмах и ее письмами» [2]. Таня предается опасно запрещенному матерью Шишина мифотворчеству об общем для них с Сашей и как будто до сих пор не прошедшем времени счастливого детства. С прежним задором она апеллирует к его памяти («А помнишь, Сашка...»), творчески рифмует эпизоды, когда «мы всему смеялись... ели снег», смотрели фильм «Два капитана» «о верной дружбе», восторгались освобождением Оливера Твиста из-под власти «эксплуататора детского труда», грезили фантастической вселенной Уэллса, вживались в перипетии культовой кинокартины середины 80-х «Гостя из будущего»... Болезненные школьные воспоминания в Таниных посланиях просветляются, здесь даже бабочке, что «к стене приколоты булавкой», удастся не потерять «ни пятнышка, ни цвета, ни усов».

С образом героини в предметный мир и стилевую ткань романа входят социальные и речевые реалии советского детства поздних 80-х гг. [4]. Песочница сблизилась с «девочкой Танюшей» замкнутого Шишина, который стал играть с ней по воле матери, велевшей ему: «иди с ней подружись». В описании их бесхитростных ролевых игр сквозят мифопоэтические ассоциации: в том, как многозначительно «чертила девочка из третьей снизу палкой на песке», непроизвольно проступает евангельская параллель с таинственным поведением Иисуса, который в ответ на вопрошания книжников и фарисеев о суде над блудницей некоторое время «наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания» (Ин 8:6).

Наивно имитируя в песочнице и семейный обед, и то, как «вместе к морю Черному пошли», Саша с Таней стихийно, в игровой манере, по-своему продолжая «детскую» игру А. Белого в символизм [1, с. 418], осуществляли метафизический прорыв из плена материально детерминированной реальности. Игры со сменой ракурсов и точек зрения убеждали их в возможности пересобрать картину мира, ведь «чтобы не было конца у моря, всего лишь нужно берег пруда заслонить под козырек рукой». Отнюдь не привлекательные двory поздних советских лет превращаются по воле детей в арену поиска Изумрудного города, игр с зеленым стеклом, которые грозили болью, если «крепко стеклышко в кулак зажал», подогревали тревожное предчувствие того, что «разбитые надежды опаснее разбитого стекла», зато приобщали к сказочному инобытию, «небу разноцветных рыб», наполняли восторгом от того, как «стеклышком меняли ненастоящий черно-белый город на город, настоящий, что нашли».

Письма Тани, сны о ней уводят героя в отвлеченную квазирелигиозную сферу, далекую от материнских навязчивых молитв и чадящих лампадок. В его грезах так и не ставшая женой одноклассница «невестой наряжалась и звала»: как сологубовская Людмила Рутилова Сашу Пыльникова, Таня захватывает воображение Шишина эфемерными запахами, вкусовыми ассоциациями, опьяняющей иллюзией потери

равновесия: ее пальцы отдают «земляничным мылом... карамелью мятный свет пахнет в комнате ее», при ней «все смешно и быстро, качается туда, назад».

В мифотворчестве персонажей, которое из конструирования фантастических миров постепенно вырождается в сомнамбулическое нежелание годами разбирать новогоднюю елку, преломилась хроническая усталость общества от внедряемых пропагандой демагогических нарративов. В их школьную пору Ленин все еще оставался «в рамке на стене», «страшно говорило радио про гонку атомных вооружений», а Таня с Сашей вопреки мировым угрозам избрали *путь смехового обесценивания официальной запугивающей серьезности*: легкомысленно пускали в лужу кораблик из газеты «Правда», играли то в детей капитана Гранта, то в тайно переходящих границу шпионов, на счету которых был «подложенный в дыру в сугробе порох перед Белым домом, где Рейган замышляет против нас войну».

Мечты персонажей об антимирах, сказочной Австралии, «городе золотом под небом голубым», их ретроутопии балансируют на грани литературной условности («Как рано, Саша, в том году черемуха цвела...») и резко обрываются несостоявшимся криминальным сюжетом устранения Бобрыкина и матери Саши как главных противников их новой жизни. По-подростковому угловато сидящие на лестнице «в ясный день апреля» персонажи («Голова ее лежала на его коленях, и от волос ее, как в детстве, пахло мылом земляничным») словно застревают между надвигающимися на них безднами и поневоле выступают действующими лицами гротесковой «идиллии»: «А вверх по лестнице с газетой поднимался Бобрыкин ненавистный. А вниз по лестнице спускалась мать с ведром». Абсурдистский диалог героев и Танино откровение о том, что Бобрыкина «люблю и всё», обыгрывают финал исповеди пушкинской Татьяны перед Онегиным, едва ли не сводят весь их эпистолярный к болезненным играм Сашиного воображения, показывая, что в Таниной «для Саши неуловимости, небытия ее в настоящем – завязь трагической развязки» [2]:

– Есть деньги, много! Можно ничего не собирать, я все тебе в Австралии куплю. – И Шишин звякнул кошкой.

– Деньги? Да, деньги – это хорошо, – задумчиво сказала Таня, – гораздо хуже, если денег нет.

– Тогда пойдем сейчас?

– Я не могу сейчас...

– Тебя не отпускает мама?

– Мама умерла. Давно, – и посмотрела пристально и странно, как будто не она.

– Тогда пойдем?

– Я не пойду с тобой.

– А с кем пойдешь?

– С Бобрыкиным. Понятно? Понял?

– Зачем...

– А я люблю его.

– Кого... его?

– Бобрыкина, кого!

– Как это любишь?..

– Так. Люблю, и всё.

Иной полюс бытового и религиозного мифопорождения являет мать Саши, в чьей колоритной, стилистически неоднородной речи «будто “с нутрей” народных, далевских закромов... выходят дивные несловарные слова» [2].

Ментально травмированная советским коммунальным бытом и разлагающим воздействием идеологии «железного занавеса», мать, будучи религиозно чувствительной, но не склонной к критическому анализу натурой, в зрелые годы бессознательно сплавляет элементы ритуально-магического мышления, атеистического материализма с постепенно выходящим из-под государственных преследований христианством. В историко-религиоведческом плане созданный Николаенко образ представляет красноречивый срез состояния «народного» православия на границе советской и постсоветской эпох. Этические ориентиры героини, ее внутреннее самоощущение, воспитательные установки подчинены попытке безоговорочного, тоталитарного по существу перенесения фанатично воспринятых ею церковных канонов и практик на домашнюю жизнь.

«Линия» матери искусно прочерчена в русле модернистской условности изобразительного ряда. Евангелие, святая вода, посты, череда церковных праздников, сакральные слова и жесты служат в ее модели мира заслонами от действительности и одновременно объектами вольной мифологизации. Ее мышление оказывается заведомо вторичным по отношению к осевшим и смешавшимся в слуховой памяти священным текстам и народным полуязыческим преданиям о «вещих снах» на святках, о «пятнице на Святочной неделе», когда «Сатане раздолье», ибо «Иисус уже родился, но не крещен»...

Евангельские отрывки, стихи Покаянного канона о «Помощнике-Покровителе», ветхозаветные сюжеты, молитвы из непонятно откуда взявшегося у нее священнического Требника сочленяются в речи матери в изоощренные, ритмически организованные компиляции, предназначенные для заклинательного проговаривания и творящие новую мифологию – вплоть до апокалиптических пророчеств о «конце Господнего терпенья» и целой «поэмы» о переселении душ, Ноевом проклятии и вороне как «посланнице дьявола». Ее затяжные «разговоры» с Евангелием, где «мытари и грешники одне», формируют характерную для несвободного сознания *антирелигию страхов, проклятий и запретов*, укрепляющую ее в борьбе с Сашиной мечтой о Тане, чьими устами она единственный раз в романе была названа «Надеждой Николавной». Эпизод планомерного вырезания матерью с Евангелием в руках изображений Тани со старых фотографий вырастает в емкую метафору *поверхностной христианизации выкарабкивающегося из тоталитаризма общества, недостаточной для уврачевания язв недавнего прошлого: «С Евангелием за стенкой разговаривала мать... На каждый фотографии, где Таня, мать ножницами, аккуратно, старательно, любовно вырезала пустоту».*

В бытовое поведение матери вплетаются неустанные бормотания об Апокалипсисе, тлетворном духе Лазаря, об умершей и воскрешенной Христом девице, о «вратах Шеола» ... В играх словами-сигналами и звуковыми соответствиями (Шеол – «шуршала под ногами новая газета») реалии убогого советского жилья, пропущенные через деструктивное мироощущение героев, и впрямь окрашиваются в апокалиптические тона. Под влиянием угроз матери, допытывающейся у сына «А за тобой, безверцем... придет Иисус Христос?», Шишин начинает невольнo семиотизировать

привычное квартирное пространство и прозреть под разостланной ею на полу газетой устрашающие недра: «Всегда боялся Шишин: может мать однажды застелить газетой не паркет, но пропасть преисподню в ад. И дух мерещился тлетворный, слезливый погорелый дух, и, снилось, загорается газета».

Ритуализация и псевдорелигиозная регламентация быта становятся гранями агрессивного-магического мировосприятия матери, сочиняющей мифы и о звонящем в дверь Мосгазе – злоумышленнике с «топориком новым», и о зашедшей за солью Таней, которая неотвратимо «по коробочку вынесет дотла и плюнет в душу».

Психологически и стилистически тонко воссоздан в романе сюжет надрывных отношений матери и сына. Ее обращенная к нему речь колеблется между естественным сочувствием его одиночеству, беззащитности и бытовой неустроенности («Целый день кровинки не было во рту», «Христос с тобой, поспи», «С чужими в лифты не садись, Господь тебя храни! Зарежут, выпотрошат, как гуся, и будешь знать!») – и страшными ругательствами, проклятиями, которые напоминают порой языческие «обереги»: «Дай ноги хоть сниму, нагадишь», «Спишь, идол?», «И свет опять не гасишь, чтоб ты провалился!»

Составленный матерью список покупок на рынке актуализирует в Шишине давнюю уязвленность от непопадания в некий школьный список, что было воспринято им как зловещий знак собственной отлученности от большинства: «Он вздрогнул, вспомнив список, в котором не было его... Ты, Саша, из другого списка». Выстраданная мечта о списке, где он значится наверняка и которого быть не может без его участия, воплощается в их с Таней еще школьном решении «записать в списке только «Таню Т.» и «Сашу Ш.». Спором текстов и коммуникативных практик оборачивается и противостояние бессмысленно выхваченного матерью из Евангелия призыва «не клянитесь...» с сердечным признанием из Таниного письма в том, что «мы клялись, клялись в листе тетрадном».

Заклинательные формулы матери, кодовые слова, истово утверждаемый ею воинственно-охранительный, антиевангельский по духу «извод» христианства вызывает в болезненно-мечтательной натуре сына инстинктивный протест, доходящий до *осознанного религиозного кризиса*.

Чутким внутренним слухом герой распознает фальшь в материнской вульгаризации евангельской притчи о богаче, который «как президент, антихрист (наш и их)», и Лазаре, что после земных лишений в раю «напился и наелся вдоволь». Походы с матерью на службы, раз от разу омрачаемые ее беспощадными напоминаниями о непрощенных грехах и небесных карах, его тяжелым вглядыванием в темные иконы, окружающие безрадостные лица, малопонятные священнодействия, – навевают на него ложное восприятие церкви как унылого, дряхлого, самозамкнутого мира, где «женщины, похожие на мать, все как одна в платках вороньих, в черных шалях, подолом платьев серых низ мели, и падали, и бормотали, губами зацеловывая пол». Здравое отталкивание героя от набожности, отменяющей человечность, неприятие навязанных ему форм церковной жизни соединяются с горечью от несостоявшегося пока личного богообщения. Его недоверие не только «пасхальному» речитативу матери, но и самой реальности Воскресения Христова («Никто не воскресает... думал Шишин») – все же не исключает продолжения религиозного поиска и высветляет страх перед конечным необретением Бога:

– Прости меня... – у Бога попросил.

Бог не ответил.

“Никогда не отвечает, – думал, – все прячется, как будто в прятки мной играет, то под кровать залезет, то под стол... за штору только загляни. И страшно, вдруг возьмет и схватит. И не заглянешь – тоже страшно, вдруг его там нет...”

Итак, первый роман А. Николаенко представляет оригинальное развитие гротескно-фантастической, модернистской, отчасти абсурдистской линий русской прозы XIX–XX вв. Близящийся рубеж эпох осмыслен здесь в различных вариантах болезненного, утопически ориентированного сознания персонажей, поврежденного личными и социальными травмами, чувствительного ко всевозможным разрывам и противоречиям во взаимопроницаемых сферах материальной, интимной, семейно-общественной и религиозной жизни. При явной условности персонажного мира, насыщенная реминисценциями речевая ткань романа контрастно запечатлела столкновение несхожих коммуникативных практик, вместила порождаемые героями тексты, которые, с одной стороны, послужили инструментами их самоисследования и интерпретации действительности, а с другой – обнаружили потенциал подавляющего воздействия на индивидуальное и общественное сознание.

Список литературы

1. Белый А. Почему я стал символистом и не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., Республика, 1994. – С. 418–493.
2. Борисов Р. Реквием по детству из сумерек любви. Эл. ресурс. URL: <https://www.peremenu.ru/blog/20499> (дата обращения: 22.02.2024).
3. Кирова М. И все-таки не афедрон. Александра Николаенко. Убить Бобрыкина // Знамя. – 2018. – № 4. Эл. ресурс. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2018/4/i-vse-taki-ne-afedron.html> (дата обращения: 22.02.2024).
4. Кучерская М. Премию «Букер» вручили за русский язык – Эл. ресурс. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/12/07/744419-buker-vruchili> (дата обращения: 22.02.2024).
5. Николаенко А. В. Убить Бобрыкина, или История одного убийства. – М.: АСТ, 2018. – 210 с.
6. Николаенко А. «Я проваливалась в ритм романа» [Интервью]. Эл. ресурс. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3540438> (дата обращения: 22.02.2024).
7. Ничипоров И. Б. Детство как травма в современной русской литературе (повесть Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом») // Art logos (искусство слова). – 2019. – № 1 (6). – С. 47–51.
8. Сафронова Я. Убийство без состава преступления (о книге Александры Николаенко). – Эл. ресурс. URL: <https://textura.club/ubijstvo-bez-sostava/> (дата обращения: 22.02.2024).
9. Сиротин С. Похороны ангела. Саша Николаенко. Убить Бобрыкина, или История одного убийства. Эл. ресурс. URL: <https://noblit.ru/node/3897> (дата обращения: 22.02.2024).

УДК 82-6

Т. И. Рожкова

Письма народного писателя И. П. Максимова журналистам (к проблеме авторского самосознания)

В статье рассматриваются письма народного писателя И. П. Максимова к журналистам, вовлеченным в работу по публикации его сочинений в местных периодических изданиях. Письма рассматриваются как со стороны общей культурной практики письма, так и со стороны рефлексии адресанта по поводу своего писательства. Общение с журналистами интерпретируется как возможность для сочинителя и сельского жителя вырваться из замкнутого пространства самоанализа, наблюдаемого в его

дневниках. Письмо как принципиально диалогичный жанр рассчитано на ответную реакцию собеседника, в нашем случае, на мнение читателя-профессионала. Письма И. П. Максимова отличаются литературным характером и вписаны в круг его упражнений по «переводу» мысли в слово.

Ключевые слова: самосознание, народный писатель, письмо, локальный культурный текст.

Tatyana I. Rozhkova

Letters from People's Writer I. P. Maksimov to Journalists (To the Problem of Author's Self-awareness)

The article examines letters from the people's writer I. P. Maksimov to journalists. They worked to publish Maksimov's works in local periodicals. Letters are examined both from the perspective of the general cultural practice of writing and from the perspective of the addressee's reflection on his writing. Communication with journalists is interpreted as an opportunity for the writer and villager to break out of the closed space of self-analysis. Letter as a dialogical genre is designed for the response of the interlocutor, for the opinion of the professional reader. The letters of I. P. Maksimov are distinguished by their literary character and are included in the circle of his exercises in "translating" thoughts into words.

Key words: self-awareness, folk writer, writing, local cultural text.

Для стороннего наблюдателя писательская биография Игоря Павловича Максимова (1921–2017) началась поздно: первое сочинение «В Пушкинских Горах» (1976) было напечатано к пятидесяти годам. Положительные отклики на рассказ позволили ему быть настойчивее в вопросах публикаций. С выходом на пенсию в 1986 г. он решает посвятить сочинительству все свободное время и принимается за изучение писательской техники классиков.

Главным для себя жанром Игорь Павлович определил рассказ, но время от времени в дневниках и письмах проговаривалось желание написать большой роман. Одно из предполагаемых его названий – «На мытарствах». Эпизоды задуманного разбросаны по страницам дневников и в специально заведенных для большого художественного полотна тетрадях. В письме 2005 г. он писал: «Шесть вариантов начала "воспоминаний" сделал – и все никак, не то, не начну, не нащупаю нитку, за которую потянуть – и пойдет. Написать все-таки охота. 60 лет [как закончилась война]: не баран чихнул и есть, что вспомнить, но кажется мне все маловажным, незначительным» (письмо Фанюзе Хафизьяновне, 3.03. 05) [4]¹.

На рубеже веков И. П. Максимов при поддержке журналистов издает несколько сборников своих рассказов: «Тихая проза» (1997), «Письма из Ермотании» (2002, 2010), «Там, где вечно дремлет тайга» (2015). Книги отмечены премиями за выдающийся вклад в развитие литературы региона. Это было признание, но сам автор высказался о своих достижениях иронично: «Теперь я олауреаченный графман» (письмо Николаю Николаевичу, б.д.) [4].

¹ Все письма архива И. П. Максимова вошли в фонд хранения № 42. Письма. При цитировании адресаты и даты написания указываются на основе авторского текста. Письма без даты обозначены сокращением б.д.

Пробуждение писательских намерений в человеке – один из аспектов исследования антропологии письма. Наш «герой» принадлежит к поколению молодых людей, что родились в первой половине XX в. и попали в круговорот истории. В Гражданскую войну отец уходил с белыми, домой вернулся под чужой фамилией с женой и сыном. Семья была репрессирована. «Забрали сперва отца, в сентябре 1931, а на другой год, в августе 1932 нас привезли в Тукан. Спецпереселенцы. Ссылные. Отверженные. Тучи нависли» (дневниковая запись от 29.11.1993) [3]¹. В 1937 г. отца забирали «по доносу» второй раз. «Вырваться», «выбиться в люди» стало для юного Игоря надеждой на будущее.

В Магнитогорский педагогический институт юноша пришел пешком, самовольно и до конца дней был благодарен директору Максиму Даниловичу Василенко за то, что тот выслушал и допустил к экзаменам без документов². Из беседы с фольклористами в июле 2012 г.: «Я же со спецпоселка, я как беглец, понимаете. <...> я зашел к нему, трясусь. «Максим Данилыч, Вы разрешите мне? Я вот отсюда, из лесу... Вы мне разрешите экзамен сдавать?» – «А вы кто такой?». Я ему сказал: я вот так и так, документов нет... Я смотрю, он такой вальяжный, мягкий барин ... И он говорит: «Ну что ж, разрешу сдавать экзамены, если вы сдадите, то мы вас зачислим». Все. Вот и все тебе ЭГЭ эти самые» [2, с. 22].

В письме к Алексею Карповичу мы еще раз встретили воспоминание об этом эпизоде его биографии: «Как я вылез тогда из Ермотаева и сейчас удивляюсь, условно допустили до приемных экзаменов, сдал – и был на седьмом небе» (письмо Алексею Карповичу, б.д.) [4]. В сентябре 1942 г. И. П. Максимов, как и другие выпускники, ушел на фронт. Воевал на «Катюшах», вернулся к родителям в Ермотаево, откуда с таким трудом когда-то вырвался. Сорок лет проработал в школе п. Тукан учителем русского языка, литературы и истории.

Игорь Павлович, по его словам, «всегда любил художественное слово. Всегда любил литературу» [2, с. 33]. Увлечение книгой началось в школьные годы, тогда он «зачитывался» М. Ридом, Ф. Купером, Ж. Верном. «Чтение было отдушиной в нашей жизни, и жизнь тогда не казалась ни тюрьмой, ни адом; мы были романтиками и беспечны, мы были мечтатели: впереди маячила другая, почти книжная жизнь, с отсветами розового будущего. И сколько нас вылетело из Ермотаево, и сколько так и не долетело, обожгло крылья...» (письмо Алексею Карповичу, б.д.) [4]³.

¹ Ермотаево – спецпоселок, находится недалеко от п. Тукан Белорецкого р-на Республики Башкортостан. Высланные семьи работали на руднике, строили железную дорогу, валили лес. Большая часть репрессированных покинула поселок после 1953 г. по Указу правительства «Об амнистии репрессированных».

² Василенко Максим Данилович был назначен директором Магнитогорского педагогического института в октябре 1933 г. после окончания аспирантуры Государственного института научной педагогики. В 1949 г. был освобожден от занимаемой должности в связи с тем, что увольнял преподавателей с формулировкой «по собственному желанию», в то время как они имели «темное прошлое и скомпрометировали себя в идеологическом и политическом отношении» [7].

³ В дневнике И. П. Максимова есть эпизод, рассказывающий, как пережить ужасы бомбежки в войну ему помогало чтение: «Тогда еще РОА, русская освободительная армия Власова стояла, и бил б... из тяжелого миномета. А мы в окопах, а «Катюши» в (нрзб.) или так, сзади, в балке, – и он дает! Еще, еще. Земля дрожит, сыпется. Стенки окопа высохли, не окопы, а траншеи целые. Канавы ломаной конфигурации. И мы там, в этой конфигурации. Сидим, ждем. До немца км 2 думаю, а может быть больше, а может быть так или поменьше. Кто тогда мерил! Берет это расстояние, вот и бьет. И я с книжкой в окопе Эдуарда Багрицкого «Дума про Опанаса». Читаю: У Махна по самы плечи / Волосня густая, / Ты откуда, человеце, / Из какого края? – читаю, а он бьет, и трясется стенка, корки вылетают...» (дневниковая запись от 13.10.2010) [3].

О писательстве Игорь Павлович задумался после войны. В 1947 г., чтобы «переехать на писателя», «колотился в университет», но его не взяли, мотивируя тем, что высшее образование у него уже было. Учительская профессия, сельские заботы долгое время не давали возможности заняться творчеством. И. П. Максимов жил с ощущением несовпадения страстного желания писать и внешних обстоятельств жизни. Подтверждение тому мы находим в его дневниках и письмах, где бунт, ирония чередуются словами разочарования и смирения: «Я нисколько не жалею, что не пишу. Я работаю, делаю более важное дело, готовлю сено на зиму» (письмо Лилии Гафиевне, б.д.) [4]; «Живу трудовой жизнью, конечно, ничего не пишу, но зато уже 3 стога (9–10 возов) сена стоит. И еще надо и надо косить. Это трудное дело, но для меня не менее важное, чем писание своих финтифлюшек: то есть не так лично необходимое, финтифлюшное» (письмо Фанизе Хафизьяновне, б.д.) [4].

Объемный архив И. П. Максимова дает редкую возможность подойти к анализу литературных сочинений непрофессионального автора с текстуальной полнотой. Анализ материалов обеспечивает надежную базу для изучения замеченной Н. Н. Козловой, «маргинальности» этого типа автора «по отношению к полю профессионального культурного производства» [5, с. 29]. В статье рассматриваются письма И. П. Максимова к журналистам разных изданий со стороны общей культурной практики письма и индивидуальной рефлексии по поводу своего писательства. В бумагах по разным папкам рассыпано более сотни черновиков, крайние даты которых 1975–2016 гг.

Художественный мир рассказов И. П. Максимова в региональной критике получил определение «тихая проза». Его необычные истории о природе и людях Южного Урала стали узнаваемы, в них открылся его самостоятельный «мужицкий ум» (И. П. Максимов), жизненный опыт и особое отношение к слову. «Голоса» таких авторов, по мысли Н. Н. Козловой, «значимы для понимания советского общества», их «непрофессиональное письмо» объективно приоткрывает «нечто, никогда до того не присутствовавшее в литературе» [5, с. 29].

Как И. П. Максимов работал с письмами

По адресатам письма И. П. Максимова распадаются на три группы: семейная переписка; письма, отправленные на имя редакции; личные письма к журналистам, вовлеченным в публикацию его сочинений. Анализ последней группы обусловлен особыми отношениями Игоря Павловича с адресатами. Они составили его «дружеское сообщество», были его профессиональными и доброжелательными критиками, о которых он так много читал, касаясь творческих биографий Пушкина, Некрасова, Чехова. В его представлении, издатели и редакторы были тогда «учителями поэтов, и писателей», даже «Суворин и Лейкин для молодого Чехова» (письмо Николаю Николаевичу, б.д.). В письмах же, обращенных ко всему коллективу редакции, а именно: в редакцию «Белорецкого рабочего», «Советской России», «Литературной России» и др., – И. П. Максимов старается удержать тон официального диалога. От лица постоянного и заинтересованного читателя он отправляет в редакции свои соображения по поводу взволновавших его публикаций. В частности, на адрес еженедельника «Литературная Россия» отправляет критический разбор стихов В. Коротаева (1991 г.); коллектив редакции «Советская Россия» просит выступить в защиту героя войны Александра Матросова (б.д.); издателей газеты «Белорецкий

рабочий» упрекает за размещение статьи с явными признаками графоманского сочинения (2005 г.). Черновики таких писем сохранилось около тридцати.

Личная переписка с журналистами имела для него особую ценность. Здесь он вел диалог с литературными работниками, людьми творческими, пишущими, знающими. Этот диалог давал ему возможность выйти из замкнутого пространства своих мыслей. Жизнь корреспондентов рисовалась ему особенной, наполненной жизнью, поэзией творчества; в письмах он мечтает о возможности будущих встреч, глубоких разговорах, зазывает в гости. «Сижу как в мурье снежной, в лесу – один, никого вокруг не осталось, ближайший дом за километр и там живет один мужик, всего в 6 домах – 12 человек!» (письмо Николаю Николаевичу, б.д.); «... Я за все время не бывал в редакции ни разу. Хочу как-нибудь побывать, подышать его воздухом, может быть и подзарядиться. Вот и все. Посидел часок, помечтал, Вам ответил, вроде, хорошей жизнью пожил. Здесь у меня никого. Один» (письмо Орбелину, б.д.) [4].

Письма И. П. Максимова носят литературный характер: они вписаны в круг его ежедневных упражнений по «переводу» мысли в слово, включают цитаты из художественных произведений, литературоведческих работ, размышления по поводу литературной техники. Свою жизнь в Ермотаево он описывает так, словно сочиняет фрагменты для задуманных, но пока ненаписанных рассказов: «Одичал тут в лесу. Руки порепались. Один. Ох и хорошо же было “пышное природы увяданье”, я иногда на телеге своей собачке Ахтурке читал стихи. Когда не усталый, туда еду, читаю Есенина, Галича. Так свежо, такой свежий осинового настоем, такая какая-то белая сладость берет и – по скалам, над черным ольховником, – желтые листья, жареные будто, как пряники, веками обдуть эти скалы. Сорвется редкий косач. Красиво летит вниз, хитрит! “Красностремителен лет сокола”, – когда-то писал царь Алексей Михайлович в Уряднике сокольничей охоты» (письмо Фаине Федоровне, 3 ч. ночи. 10.10.91); «Вечерком, управившись с хозяйством, когда уже на поселок надвинуты сумерки и зажжется теперь лишь один огонек – там, в конце, у отвалов пустой породы – и они будут чуть-чуть отсвечивать своими крутыми скатами, я затопляю галланку, включаю две лампы – и начинаю кайфовать: читать, копаться, жить. Кот забрался мне на колени, мурлычет, щекочет усами ...» (письмо Николаю Николаевичу, 14.01.2004); «Сегодня, 4.10 заря опять малиновая. Над сизым с дымкою лесом – ровный отсвет севшего за гору солнышка. И холодок, и тишина на поселке – замерло все. Только синий дымок у меня из баньки, и я сейчас – соль, пыль, пот все это сгоню, и с веником, и распарится душа и затекшая спина, и прояснится ум и – потянет – к “Капитанской дочке” – надо перечитать в сотый, м. б., раз! успокоить душу» (письмо Лилии Гафиевне, б. д.) [4].

Некоторые из писем, вероятно, не были отправлены. В частности, на имя Михаила Ивановича сохранилось семь писем, после сопоставления их оказалось три. Письмо 1996 года сохранилось в четырех незаконченных вариантах; письмо без даты – в двух. На письме 1996 г. стоит поздняя помета автора: «Писал урывками, начну и брошу». Так работал И. П. Максимов и над другими посланиями: в перерывах от домашних дел подходил к рабочему столу, что-то вписывал, что-то зачеркивал. Объем его писем колеблется от 3 до 10 страниц рукописного текста. Черновики И. П. Максимова не выбрасывал, на полях мы находим следующие его замечания, сделанные позднее: «Из не отосланного, видимо, в “Советскую Башкирию» (1990)»; «Это черновик. Хотел переписать, но некогда» (2004); «Не пойдет: грубо,

глуповато» (1983)»; «Я не хочу все отсылать, а только этот лист» (б.д.); «Старое письмо» (1993); «Старое зимнее письмо из 1988 года» (б.д.); «нашел... в кормушке коровьей, у сарая» (1984).

Так как письмо складывалось в течение длительного времени, в «несколько подходов», при этом что-то перечеркивалось и исправлялось, его нужно было переписать. На полях одного из черновиков находим: «Переписано в пять часов утра. Уже светает» (письмо Александру Гайсовичу, 31.12.95) [4]. Чистовая работа требовала дополнительного времени, сбивала на новые правки, чему Игорь Павлович досадовал: «Вот черт меня в 75 поднял с постели переписать Вам это письмо, что я урывками рвал по 5 минут от сна, от дел, работы» (письмо Александру Гайсовичу, 7.01.96) [4]. Однако другого выхода он не видел. Его эпистолярная культура сформировалась с оглядкой на предшествующую традицию. И. П. Максимов изучал переписку А. П. Чехова, А. С. Пушкина, знал, как они работали над письмами, что решающим образом влияло на его практику. «Я не хотел переписывать вам одно из трех писем, что болтаются у меня в бумагах, трутся, не хотел переписывать и думаю: а этично ли это: посылать письмо-черновик; Пушкин! Пушкин! переписывал некоторые письма по 6 раз! (к Керн, Осиповой и др.). Но зато, Александр Гайсович, какие это письма! Я их читал лет 40 назад, и они все еще в моей памяти как звезды, от них и сейчас идет свет, я чувствую дыхание поэзии, свет его души. (Наверно, кудряво сказал, надо бы проще, да слова не нашел, спешу)» (письмо Александру Гайсовичу, 4.02.96) [4].

Удержать свой письменный монолог в рамках строго одной темы у Максимова не получалось. В этом он признается Н. Н. Зиминой, талантливой журналистке и писательнице. Его послание к ней имело целью поддержать Нину Николаевну во время болезни, но, постоянно отвлекаясь на дружеские творческие советы, он, в конце концов, оборвет себя: «... я боюсь, что не допишу и это письмо или заеду в такие дебри, что, заплутавшись, порву его. <...> Ну, разве у меня получится официальное письмо?» (письмо Н. Н. Зиминой, б.д.) [4].

Игорь Павлович был чуток к письменному слову и понимал значение частных писем для своего творчества. «Письмо – это мгновение жизни, остановленное на бумаге», – цитировал он А. И. Герцена (письмо Николаю Николаевичу, 9-10.02.2004) [4]. Как автору ему стала особенно близка эта герценовская мысль в 70-е гг, когда он приступил к работе над рассказом «Пушкинские Горы». Жителей п. Тукан и Игоря Павловича как участника войны и человека, потерявшего в боях под Ржевом брата Николая, взволновала история солдата и земляка Александра Перевезенцева. Тридцать два года искала могилу сына Аграфена Федоровна Барменкова, а в марте 1976 г. из архива пришел документ, в котором сообщалось, что Александр погиб и был захоронен на воинском кладбище поселка Пушкинские Горы Псковской области. Работая над рассказом о поездке Аграфены Федоровны на могилу сына, И. П. Максимов не только много общался со своей героиней, в его архиве оказалась ее переписка с жителями поселка, с которыми она тогда встрети-лась, подружилась и которые взяли на себя обязанность ухаживать за могилой ее сына. Тогда же Игорь Павлович переписал в свой дневник сохранившиеся в семье письма Александра. Эту работу он предварил следующей записью: «Клянусь: точность до буквы! Клянусь совестью, ранами и смертью брата своего Коли, кровью

своей. Знаки только ставил я. Их нет в письмах. Есть точки. Нет ни? ни! восклицательных. Я беру другое письмо; оно на серой плотной (вернее всего из-под взрывчатки) бумаге. Серый листок. Диагонали, по ним сам складывается треугольник. Сколько таких треугольников было написано в войну. Лежат они еще, где-нибудь уцелели в сундуках; и мне хочется переписать их, в них все то время так и дышит войной, так и охватывает пламенем боев, так и чувствуется напряжение жизни, войны. Пульс войны (дневниковая запись от 9.11.1976) [3]. По сохранившимся черновикам и вариантам рассказа, публиковавшимся в разные годы и в разных изданиях, можно заметить, как вырастала в его глазах ценность каждого солдатского слова. Первоначально он намеревался использовать письма в качестве исторического и эмоционального источника, чтобы наполнить свое сочинение нужными подробностями и прочувствовать характер героя, но затем, в публикацию 2004 г., И. П. Максимов включил большие фрагменты из писем Александра к маме.

Вероятно, в это время, работая над рассказом военной тематики, И. П. Максимов решает найти и перечитать свои фронтовые письма. По его словам, он написал их не менее сотни: «Я писал писем много, и эти письма мама читала бабам, в магазине в очереди <...> Был такой ящичек у ней, и в этом ящичке были вот эти письма, сто моих писем...» [2, с. 32–33]. В семье Максимовых хранились письма старшего сына и брата Николая. Их Игорь Павлович разместит в биографическом очерке о брате, найденном нами среди черновиков. Понятно, что солдатские письма представляли для него особую ценность. Однако с большим сожалением И. П. Максимов писал Фаине Федоровне об утрате его домашней переписки с дочерью Алей. Как он объяснял, вместе с ней пропала для него страница их семейной истории, «энергия» отцовского слова: «У дочери было два чемодана! Думаю, штук 600–800 было. Залило водой весной в подвале, выкинула. А мне их жаль: в них моя молодость; мой оптимизм был, я их заряжал такой энергией – своей отцовской – что, думаю, она помогла ей выстоять, выжить, воспитать двух сыновей» (письмо Фаине Федоровне, 3.06. 1994) [4].

Практика работы И. П. Максимова с письмами говорит об их включенности в его писательскую деятельность. В них он тщательно следил за тем, как двигалась его мысль, какое подбиралось слово. Черновики не выбрасывал, возвращался к ним, перечитывал, передумывал. В этом смысле, неотправленные и недописанные страницы оставались для него значимой ценностью как задуманные и несостоявшиеся разговоры, как собственные неудачи диалога. В них он хранил свою эмоциональную память, темы для будущих разговоров.

Диалог И. П. Максимова с читателями-профессионалами

Содержание писем И. П. Максимова мало отличается от его дневниковых ежедневных записей 1975–2017 гг., где он расписывал хозяйственные хлопоты, обращался к воспоминаниям, описывал законный пейзаж или предавался размышлениям по поводу жизни и творчества. Вместе с тем, дневниковые записи обращены к самому пишущему, другого читателя, они, как правило, не предполагают. Письмо же адресовано собеседнику, что как принципиальную особенность жанра отметил А. Л. Алексеев [1, с. 33]. От переписки с журналистами И. П. Максимов ждал отклика на каждую строчку, каждую мысль своих сочинений.

«Я хочу послать вам рассказ “В дороге”. Вы его посмотрите-ка. Если уже чувствуется стариковское брюзжание, старческая недостаточность мышления, легкомыслие самонадеянности, что-ли, напишите мне. <...> Скажите мне свое слово. Мне, конечно, охота, чтоб он был в газете, но не публикуйте ради того, чтобы подержать меня. Я не пал духом» (письмо Фаине Федоровне, 17.06.?) [4].

Письма перегружены просьбами «почитать», «высказать свое мнение». Надо понимать, что для И. П. Максимова это была единственная возможность поговорить о своих сочинениях с профессионалами, проверить их художественную сторону, в конечном итоге, пересмотреть свое решение стать автором. У А. П. Чехова он встретил высказывание о пагубности одиночества для писателя. Оно точно передавало его личное самочувствие, а принадлежность мысли Чехову, была весомым аргументом в диалоге с журналистами. В письмах он неоднократно использует эту чеховскую мысль в качестве аргумента:

«Благодарю за оперативность. Здесь мне ни прочесть, ни показать очерк некому. Один. А Чехов говорил – “одиночество – смерть пишущего”. Поэтому я так и ценю Ваш отзыв» (письмо З. Каримовой, б.д.); «Есть ли в Уфе человек, с которым бы я мог душевно поговорить, прочесть свои вещицы, и чтобы у него было время и желание послушать. Я бы ему предварительно штук 10 послал. “Одиночество для пишущего – смерть” – Чехов. Я это на себе чувствую» (письмо Хоревой, б.д.); «Одиночество для пишущих – смерть, – говорил Чехов. Вот поэтому я и пишу друзьям и Вам: нужна рука добродетельная чеховская. Вы знаете, видите эту руку – чеховскую – руку Чехова, которую он протягивал своему брату Александру Павловичу» (письмо Хоревой, б.д.) [4].

Желание слышать мнение реального читателя заставляло его проверять восприятие написанных им рассказов на случайных людях. В письмах он включает несколько таких эпизодов.

«Вчера читал одному белорецкому шоферу. Он начальство заводское возит. Сказал:

– Не напечатают.

И зло:

– И читать никто не будет, – сказал. Он почувствовал, что здесь я «за мужика», уловил то, что идет в обществе – разделение по имущественному цензу, что, как мне кажется, все еще продолжаем обижать этих доярок, пастухов <...>. Эти фитюльки с приклеенными ресничками на паркете больше «зарабатывают», чем наши Техи да Матехи» (письмо Фаине Федоровне, 4.06, 94) [4].

После встречи со школьниками, где он прочитал свой рассказ и пытался понять «их реакцию» («что скажут»), он написал Хоревой: «Я понял: растянуто и надо бы придать больше драматизма и динамики действию в рассказе – этого они мне не сказали, а я догадался по их мыканию-ыканию. Но понял» (письмо Хоревой, б.д.) [4].

И. П. Максимов выработал для себя еще один прием работы с собственной самооценкой. Он выверял художественную сторону им написанного через сопоставительное чтение: сравнивал свои тексты с текстами «настоящих» писателей. К «настоящим» он относил А. П. Чехова, В. П. Астафьева, В. М. Шукшина, С. Т. Аксакова, В. Г. Распутина. Один из итогов проведенных наблюдений попал в письмо к Александру Гайсовичу: «Когда я сравниваю свое с настоящими рассказами, –

начинаю понимать, как далеки мои от рассказов Чехова, Астафьева, Бунина и др. Я читал Шмелева прошлым летом. И они казались мне прекрасными – а вот когда в 1933 г. его и Бунина выдвинули на Нобелевскую, самолюб-гордец и гений вместе, – Бунин (а они дружили с Шмелевым за границей) не сдержался и в дневнике назвал прозу Шмелева “патокой” России. (Вот она зависть). А я старался как-то даже приблизиться бы к его рисунку, к звукописанию, мастерству. Помните, как он передает голоса птиц, животных, их думы – какие, все-таки, разные уровни литературы нас в России. И как это хорошо, что есть у кого учиться (письмо Александру Гайсовичу, б.д.) [4].

Вмешательство редакторов в словесную ткань своих текстов И. П. Максимов не любил и настойчиво просил возвращать рассказы для доработки. По всей вероятности, его просьба выполнялась не всегда. От обиды он сравнил редакторскую работу своих рассказов и сочинений Распутина: «Стал перечитывать свои рассказы, и то ли написаны они графомански примитивно, архаическим языком, я нашел в них довольно много исправлений, поправок, добавок, есть и описки. Посмотрел из интереса, а как напечатан рассказ “В непогоду” (Распутина). Опечаток не нашел, а вот растянутостей, излишних определений, эпитетов избыточных – сколько хочешь. Я бы его “немножечко почистил”, как говорил Маяковский, а потом бы и впустил в журнал» (письмо Николаю Николаевичу, б.д.) [4].

С возрастом И. П. Максимов стремился больше печататься, расширить круг публикующих его журналов. В этом вопросе он просит помощи у друзей-журналистов: «Если у вас не просочатся, не сможете ли в Уфу послать?» (письмо Фанюзе Хафизьяновне, 3.3.2005); «Нельзя ли просунуть в газету? Посмотрите, пожалуйста “Тихую охоту”. Три года лежит. Нигде не печаталась» (письмо Фаине Федоровне, 12.09.1993) [4].

Личные письма И.П. Максимова к журналистам позволили увидеть путь продвижения непрофессиональным автором своих сочинений в печать. В ситуации удаленности от живого общения с другими писателями, с издателями литературных журналов И. П. Максимов добивался регулярности публикаций через диалог с журналистами региональных изданий. Их участие сделало имя Игоря Павловича узнаваемым, появились поклонники среди читателей и некоторая уверенность автора в своем призвании. Безусловно, это был поздний шаг в профессию, и отсутствие официального статуса писателя, как знака творческой избранности, продолжало его тревожить («олауреаченный графоман»).

Характер работы И. П. Максимова с письмами показывает, что не только в творчестве, но и в культуре частного письма он следовал традициям писателей-классиков. Письма продолжали и дополняли его творческое пространство. В них он не пренебрегал писательской техникой, высказывал свои соображения по поводу литературной и редакторской культуры времени, отчего они разрастались до размеров публицистических сочинений. Главной проблемой для И. П. Максимова оставалось недоверие к своему слову, своему видению жизни. Отсюда потребность сравнивать художественную сторону своих рассказов с сочинениями профессиональных писателей, потребность в знающем читателе, в постоянном диалоге с критиками. В его авторском самоощущении можно отметить менталитет средневекового сочинителя, уступавшего давлению традиции, испытывающего страх перед задачами самовыражения [6]. Не случайно в письме 2004 г. рядом с И. П. Максимовым возникает образ средневекового писца. Писатель представля-

ется «монахом Егорием, что на Ермотании жизнью обитается», и просит своего адресата простить, «аще где в писании» он узрит «грубость» и «небрежение», что очень напоминает традиционную уничижительную формулу средневекового автора (письмо Николаю Николаевичу, 9–10.02.2004) [4].

Список литературы

1. Алексеев А. Л. Дневник и письмо как формы социальной коммуникации // *Философские науки*. – 2008. – № 8. – С. 31–47.
2. Архив лаборатории народной культуры Магнитогорского государственного технического университета. – ЭК–47, 2012. Тукан, Зигаза Белорецкий р-н Республика Башкортостан.
3. Архив лаборатории народной культуры Магнитогорского государственного университета. – Ф. 40. – Дневники.
4. Архив лаборатории народной культуры Магнитогорского государственного университета. – Ф. 42. – Письма.
5. Козлова Н. Н. «Наивное письмо» и власть // *До и после литературы. Тексты «наивной словесности»*. – М.: РГГУ, 2009. – С. 20–41.
6. Конявская Е. Л. Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.). – М.: Языки русской культуры, 2000. – 199 с.
7. Энциклопедия города. От А до Я: город в буквах // *Магнитогорский металл*. – 2021. – 31 июля. – С. 10.

Раздел 3. Арсенал поэтических средств классической и современной литературы

УДК 82-0+821.161.1

М. Б. Лоскутникова

Романы И. А. Гончарова: кинологические детали как понятийно-аллегорические и идейно-символические знаки

В центре аналитического внимания находятся романы И. А. Гончарова в аспекте повсеместного обращения писателя к знаку собаки. Это как отдельные «персонажи», так и присоединенные детали в образе человека и сюжетных перипетиях. В статье показаны многочисленные приемы романиста, когда понятийно-аллегорический знак собаки и ее породности телеологически преобразуется автором в знаки идейно-символические. Такая кинологическая систематика является продуктивным стилевым носителем в ходе создания Гончаровым объемного художественного мира, в том числе в зооморфной детализации его контуров.

Ключевые слова: И. А. Гончаров, собака, знак, аллегория, символ, ирония.

Maria B. Loskutnikova

Novels by I. A. Goncharov: Canine Details as Conceptual-allegorical and Ideological-symbolic Signs

The focus of analytical attention is on the novels of I. A. Goncharov, in the aspect of the writer's widespread appeal to the dog sign. These are both individual "characters" and attached details in the image of a person and plot twists and turns. It is shown numerous techniques of the novelist, when the conceptual-allegorical sign of a dog and its breed is teleologically transformed by the author into ideological-symbolic signs. This canine systematics is a productive stylistic carrier in the course of Goncharov's creation of a volumetric artistic world, including the zoomorphic detailing of its contours.

Key words: I. A. Goncharov, dog, sign, allegory, symbol, irony.

Цель данной статьи состоит в обращении к знаковой сфере в романном творчестве И. А. Гончарова. Внимание сосредоточено на неугасающем интересе писателя к одному из главных спутников человека – собаке. Речь пойдет как о непосредственном изображении собаки, так и о ее понятийно-аллегорическом знаке, с констатацией того, что художнически-авторская телеология неослабно направлена на преобразование этого знака, в результате чего формируется его иное осуществление – идейно-символическое, с чем, как правило, связано развитие центральной и/или одной из организующих идей любого классического произведения искусства.

Знаки аллегории и символа близки как генетически, так и онтологически. Однако сущностное их выражение различно. Эти данности были рассмотрены И. Кантом, Ф. В. Й. Шеллингом, Г. Мейером, К. В. Ф. Зольгером и др. Особый вклад в разработку представлений об аллегории и символе внес, начиная с последних лет XVIII века, И. В. Гете. Итоги многовековых дискуссий об аллегории и символе

представлены Ц. Тодоровым [10, с. 232–245]. В определении их первичного смысла различия как существа и природы знаковости ученый указал на безоговорочность и безусловность феноменов: однозначность и оценочность аллегории и многозначность символа. Если аллегорический знак формируется в его непосредственном выражении, т. е. в первичной функции, то знак символический в каждой своей очередной номинации есть косвенное выражение смысла, т. е. его воплощение во вторичной функции. Принцип осуществления мысли философ квалифицировал в аллегорическом знаке как понятие (что предполагает переход частного в общее) и как идею в символе (что предполагает воссоздание частного, однако через частности виден общий закон). Функциональными проявлениями знака в аллегории признана фиксация смысла и его завершенность, конечность, а в символе – движение смысла, демонстрирующее его неисчерпаемость.

В литературном произведении значимые для автора образы и их детали поначалу, как правило, обнаруживают себя в качестве понятийно-аллегорических знаков, но в дальнейшей телеологической систематике художественного целого они развиваются в своих идейно-символических сущностях. Уже в мифологических традициях разных народов, начиная с древности, рядом человеком оказывалась собака. В зоолатрии как культе представителей животного мира ее образ и обличье представляли в разных ракурсах миропонимания. Так, в мифологии Древнего Египта встречаются кинокефалы; в китайской мифологии собака нашла свое место в зооморфном 12-частном круге, а в мифологии Древней Греции это животное было одним из «проводников солнца» [11, с. 441], но могло проявить себя и как атрибут Гермеса или, напротив, Асклепия-Эскулапа и даже возникнуть в виде гибридной особи – трехголового пса Кербера. Иными словами, собака могла представляться как верным товарищем, так и трикстером, и бестиарным существом, наделенным хтоническими чертами.

Согласно представлениям начала XVIII века, запечатленным в русском варианте книги «Символы и Эмблемата» (1705), «пёс, или собака, означает верность, память, благодарность, послушание, бдение, бесстыдство, зависть» [12, с. 51]. В конечном счете в обобщенном плане смысловых значений собака как вечный спутник человека – данность, лежащая в пределах аллегорической антитезы «Друг – Враг». В такого рода бинарной кинологической оппозиции, явленной в рамках активно и принципиально противостоящих составляющих, осуществляется функционально-символическая спецификация собаки/пса, и отсюда – ее/его формирующаяся в литературном произведении детализация. Действительно, в мировосприятии, социально-исторически и культурно-ментально обусловленном, собака выступает прежде всего в двух условно-конвенциональных, часто взаимоисключающих, качествах.

И. А. Гончаров любил собак и знал отличительные особенности их пород. Так, мемуаристы (беллетристы, литературные критики, журналисты Р. И. Сементковский, П. Д. Боборыкин, И. И. Ясинский и др.) вспоминают дорогую ему Мимишку, находившуюся рядом с писателем в пору его 30-летнего (после возвращения из экспедиции на фрегате «Паллада») пребывания в Петербурге, в квартире по улице Моховой, дом 3. Мимишка – «не то мохнатый пинчер, не то шпиц <...>, во всяком случае, собака небольшая, <...> чистенькая, с умными глазами» [5, с. 77]; «она ни на шаг не отходила от своего хозяина, стояла около него, когда он стоял, ложилась, когда он садился, свертывалась калачиком, когда он вел продолжительную беседу»

[5, с. 78]. Известны слова Гончарова: «Вот верный друг! Она не изменит... не обидит» [5, с. 164]. Писатель мог «на вечернем чае» рассказывать «о своей собачке» [5, с. 231]. И при жизни Мимишки, и после ее смерти Гончаров среди иллюстраций к своим произведениям, висевшим на стенах, мог обратить внимание визитера на карандашное изображение своей любимицы, выполненное И. Н. Крамским, – в период, когда великий художник работал над портретом самого писателя.

В романах Гончарова такого рода привязанности не представлены. Зато в них дана широкая панорама поместной жизни, в которой свое естественное место занимали собаки, выполнявшие охранные функции. Кроме того, ряд характеров выведен писателем и раскрыт посредством киноморфных приемов изображения.

Так, в завязке романа «Обыкновенная история» (1847) показано, как Анна Павловна Адуева, небогатая провинциальная помещица, отправляет единственного сына, 20-летнего Александра Федорыча, уже закончившего университет и владеющего тремя языками (немецким, французским и английским – как сам Гончаров с юности), в Петербург. Молодой человек полон творческих амбиций и претензий на избранность, а маменька убеждена, что отправляет сына под крыло к дяде – младшему брату своего покойного мужа, который уже семнадцать лет живет в Петербурге и многого достиг как на чиновничьем, так и на предпринимательском поприще.

С первой фразы романного текста устами повествователя иронически сообщается: «Однажды летом в деревне Грачах, у небогатой помещицы Анны Павловны Адуевой, все в доме поднялись с рассветом, начиная с хозяйки до цепной собаки Барбоса» [4, с. 172]. В представленной картине провинциального мира «все» – это действительно *все* сущности в жизненном пространстве между владелицей поместья и мощной собакой, охраняющей хозяйку и несущей ответственность за всю территорию и находящееся на ней имущество. Далее, сообщив о причинах особенного волнения Анны Павловны, повествователь тем же ироническим тоном сообщает, что в доме всё кипит: «На кухне стряпали в трое рук, как будто на десятерых, хотя всё господское семейство только и состояло, что из Анны Павловны да Александра Федорыча. <...> Все были заняты и работали до поту лица», и уточняет: «Барбос только ничего не делал, но и тот по-своему принимал участие в общем движении. Когда мимо его проходил лакей, кучер или шмыгала девка, он махал хвостом и тщательно обнюхивал проходящего, а сам глазами, кажется, спрашивал: “Скажут ли мне наконец, что у нас сегодня за суматоха?”» [4, с. 172]. В результате этот иронический тон станет определяющим модусом как в первом романе Гончарова, так и в последующих [6–8].

Барбос появляется и в сценах возвращения Адуева-младшего спустя восемь лет домой, в Грачи. Молодой человек пережил драму неприятия его как избранной личности в Петербурге. А дома всё по-прежнему, всё неизменно, о чем свидетельствует вид из окна – «картина теньеровская, полная хлопотливой, семейной жизни»: «Барбос от зноя растянется у конуры, положив морду на лапы. Десятки кур встречают утро, кудахтая взапуски; петухи дерутся. По улице гонят стадо в поле. Иногда одна отставшая от стада корова тоскливо мычит, стоя среди улицы и оглядываясь во все стороны. Мужики и бабы, с граблями и косами на плечах, идут на работу» [4, с. 446–447]. В этом перечислительном взгляде при «теньеровском» освещении мира Барбос вновь оказывается на первой позиции: ироническая панорама жизни свидетельствует, что всё идет своим чередом, – и только поэтому собака-охранник дремлет.

Таким образом, в романе «Обыкновенная история» Гончарову важно прямое аллегорически-понятийное изображение собаки как цепного пса: это обязательная составляющая в поместном мире русской провинции, однозначная и, как оказывается в художественной систематике писателя, всеопределяющая.

В своем втором романе – «Обломов» (1859) – Гончаров вновь, показывая хозяйство в обломовских местах, с одной стороны, и на Выборгской стороне в Петербурге, с другой, многократно вводит в качестве органичных деталей национальной жизни цепных псов как собак-охранников. Но в этом произведении романист усложняет изображаемые обстоятельства: вырвав главного героя из идиллической Обломовки, автор сохраняет аллегорические координаты животного мира, однако разрабатывает и новую его грань – номинирует характеристики собаки в образе верного слуги Ильи Ильича Обломова, Захара. Иными словами, в двуедином союзе «барин – слуга» последний показан с помощью киноморфных деталей. Так, уже первое появление Захара оформляется автором с указанием на характерный звуковой ряд – как рычание крупного и сильного зверя: «послышалось точно ворчанье цепной собаки» [2, с. 9]. Слуга предан барину как верный пес и любит далекую Обломовку, «как кошка свой чердак, лошадь – стойло, собака – конуру, в которой родилась и выросла» [2, с. 72]. Захар «умер бы вместо барина, считая это своим неизбежным и природным долгом <...>, как собака <...> при встрече с зверем в лесу» [2, с. 71]. Вместе с тем для Гончарова важна идейно-символическая разработка образа: невольно – «без участия головы» – предложив хозяину сравнить себя с *другим*, Захар совершил, в понимании господина, тяжкий грех, поэтому на гневный призыв барина слуга «не прыгнул по обыкновению с лежанки» [2, с. 88], а приблизился к двери «тихо, нехотя, как собака, которая по голосу хозяина чувствует, что проказа ее раскрыта» [2, с. 89]. Так цепной пёс, предназначенный в хозяйстве для защиты дома и имущества, стал для писателя художественно-смысловым ориентиром при изображении слуги.

Действительно, общественный институт служения сюзерену предполагает, в иронической оценке Гончарова, безоговорочную и безоглядную верность господам – согласно формуле «предан как собака». Однако если приметой слуги «старого времени» была готовность, как констатирует повествователь, принять любую участь, даже смерть во имя благоденствия хозяина (он «умрет скорее, как отлично выдрессированная охотничья собака, над съестным, которое ему поручат, нежели тронет»), то Захар иной: он вороват и любит посплетничать, к тому же и «высокотехническое» обучение в Обломовке «на охоте с собаками» не смог завершить [2, с. 68]. В итоге зооморфные характеристики цепного пса в человеке демонстрируют не только закосненность всей системы крепостнического мироустройства, но и ее заплесневелость.

Киноморфная телеология и изобразительность в романе «Обломов» вписывается в аксиологическую парадигму национальной картины мира на определенном этапе развития общества в разных литературах. Подобного рода типологические акценты обнаруживаются, например, в английской литературе – в романе Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах» (1906–1921). Так, воссоздавая викторианскую эпоху и развитие буржуазии как «мира собственников», Голсуорси иронически укрупняет национальный зооморфный знак, наделив Форсайтов бульдожьими челюстями (у бульдогов в результате целенаправленной селекции неправильный прикус – и свои челюсти животное разжать на горле жертвы не может).

Отдельно следует указать на историческую традицию в русской культуре, когда слово «собака» содержало открыто бранное значение. Так, например, А. С. Пушкин в повести «Капитанская дочка» (1836), в сцене появления Пугачева, показывает недовольство Савельича в связи с неразумной расточительностью его молодого барина, вознамерившегося подарить замерзающему незнакомцу, показавшему «сметливость <...> и тонкость чутья» в обстоятельствах страшного бурана, заячий тулупчик Савельич укоряет Гринева: «Зачем ему твой заячий тулуп? Он его пропьет, собака, в первом кабаке» [9, с. 247]. Тот же смысл крайнего негодования вкладывает Гончаров в реакцию Обломова на слова Тарантьева при их последней встрече. Так, тишайший Илья Ильич, после того как Штольц спас его от разорения, организованного Тарантьевым с его поделщиком Мухояровым, выплескивает свой гнев на аферистов, слыша, как Тарантьев по-прежнему изрыгает гнусности в адрес Штольца – «лается», по словам Пшеницыной [2, с. 445]. Обломов сначала отвесил Тарантьеву «громкую оплеуху», а потом «закричал <...>, бледный, трясаясь от ярости»: «Вон, мерзавец! <...> Сию минуту, чтоб нога твоя здесь не была, или я убью тебя как собаку!» [2, с. 446].

Таким образом, Гончаров в романе «Обломов» развивает кинологический аспект мировидения, наращивая его символическую семантику за счет констатации зооморфных начал в образе слуги, а также вводя в речь главного героя устойчивый фразеологизм «убью как собаку», что, казалось бы, Обломову не может быть свойственно.

В романе «Обрыв» (1869) вновь широко, а в сценах на Волге повсеместно, массово показаны охранные собаки, хотя и не такие грозные, как это представлено в романе «Обломов». Так, приближаясь к родной Малиновке спустя долгие годы отсутствия, уже взрослым человеком, Борис Райский с трепетом видит «серебряную полосу Волги», потом «запестрели цветы в садике, <...> левее – яблони, вишни, груши», «вон резвятся собаки на дворе», «вон баба катит бочонок по двору, кучер рубит дрова» и проч. [3, с. 152]. Как и в романе «Обыкновенная история», Гончаров указывает на «теньеровские картины» [3, с. 232]: художник Райский, с одной стороны, воочию видит их в суете и бесконечном многообразии повседневной жизни поместья, т. е. видит эту жизнь во всех ее бытовых деталях, а с другой стороны, в комнате Марфиньки герой обнаруживает, как иронически подчеркивает повествователь, образчики жанровой живописи – гравюры фламандского пейзажиста и портретиста XVII века Д. Теньера (Тенирса).

В результате и в реальной, и в нарисованной обыденности без собак никуда: они, «свернувшись по три, по четыре, лежат разношерстной кучей на любом дворе» – и не следует лишний раз их «встревожить» [3, с. 182]. Но «теньеровская картина» в третьем романе писателя более солнечна, чем в первом. В частности, привычной для всех является сцена, когда Марфинька и Викентьев, радуясь всем проявлениям жизни, «промчались по двору и бросились в сад» [3, с. 267], а «на дворе куры, петухи, утки с криком бросились в стороны, собаки с лаем поскакали за бегущими, из людских выглянули головы лакеев, женщин и кучеров, в саду цветы и кусты зашевелились точно живые» [3, с. 313] и проч.

Сохраняет Гончаров и прием изображения героев посредством соотнесения особенностей их характеров с повадками животных и зверей. Наиболее сложная зооморфная окрашенность у образа Марка Волохова, в т. ч. в сопоставлении нравов

этого антигероя с поведенческими особенностями собаки. Даже в состоянии, казалось бы, безмятежности в его облике «под этой неподвижностью таилась зоркость, чуткость и тревожность, какая заметна иногда в лежащей, по-видимому покойно и беззаботно, собаке» [3, с. 262]. Эта киноморфная характеристика Волохова становится в сознании Райского достаточно устойчивой: Марк, в понимании Бориса Павловича, живет как «бездомная, бесприютная собака без хозяина, то есть без цели!» [3, с. 280]. Напротив, у Ивана Ивановича Тушина, своим умом и своими трудами выстраивающего собственную жизнь, равно как и организующего жизнь окружающих, есть понимание результатов своих созидательных дел, поэтому его, по признанию самого этого героя, даже «лошади – как собаки – слушаются» [3, с. 452].

В своем третьем романе Гончаров запечатлел как веселые, так и драматические обращения к кинологическим номинациям и сущностям. Так, юмористические наблюдения даны в киноморфном облике ряда персонажей. В частности, в доме Бережковой среди гостей появляются три сына-подростка одного из соседей-помещиков: «Эти сыновья – гордость и счастье отца – напоминали собой негодовалых собак крупной породы, у которых уж лапы и голова выросли, а тело еще не сложилось, уши болтаются на лбу и хвостик не дорос до полу» [3, с. 364]. Вместе с тем при очередном скандале в семье дворовых людей Савелия и Марины, спровоцированном легкомысленностью супруги, граничащей с животной неуправляемостью, Савелий «мрачно» определяет перспективу: «Собаке собачья и смерть!» [3, с. 236], а Марина на все предостережения Татьяны Марковны отнекивается от своих грехов, перенося вину на Савелия: «Пес его знает, что померещилось ему» [3, с. 235].

Таким образом, в романе «Обрыв» Гончаров многовекторно разворачивает кинологические ипостаси отечественного быта и бытия. В первую очередь, это непосредственное понятийно-аллегорическое изображение собак, необходимое для сюжетно-фонового воссоздания русских традиций и обыденности. С разработыванием же идейно-символических деталей писатель прежде всего актуализирует киноморфные акценты в образах Волохова и Тушина. При этом в образе нигилиста Волохова это штрихи для мысленного соотнесения данного героя с собакой без хозяина, а в образе предпринимателя Тушина автором заявлено иное: это умение и право заниматься жизнеустройством – вплоть до такой частности, как осуществление собаководческих функций. Наконец для изображения второстепенных лиц (Савелия и Марины, находящихся в услужении в Малиновке), а также эпизодических персонажей (из круга гостей в доме Татьяны Марковны Бережковой) Гончаров прибегает в ряду характерологических приемов, представляемых в стилистических нюансах (начиная с речевой фигуры развернутого сравнения и заканчивая краткими устойчивыми простонародными выражениями).

Подводя итоги, следует сказать, что Гончаров последовательно обозначает два плана воплощения жизни и человека в ней – понятийно-аллегорический и идейно-символический. Первый план в структуре образной ткани призван укрупнить доминирующую характеристику, обозначенную художником. Второй план способствует созданию объемных пластических образов, в которых социально-исторические, духовно-этические, эмоционально-психологические детали сообщают полноту мировидения автора, раздвигают его горизонты. Очевидно, следует согласиться с мнением М. М. Бахтина о том, что «переход образа в символ придает ему особую смысловую глубину и смысловую перспективу» [1, с. 209].

Действительность представляется Гончаровым иронически. Ирония является тем модусом, сквозь призму которого раскрывается как комическое, вызывающее мягкую и теплую улыбку, так и драматическое, исполненное горьких и горестных чувств и обусловленное неспособностью человека понять самого себя, разобраться в происходящем. Отсюда двуплановость иронии, вскрывающая как мелкие и незначительные, на первый взгляд, противоречия жизни, так и те сложные и чреватые бедами расхождения, когда человек не может распознать черное и белое.

Список литературы

1. Бахтин М. М. К методологии литературоведения // Контекст-1974: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 203–212.
2. Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – СПб.: Наука, 2000. – Т. 4. – 494 с.
3. Гончаров И. А. Обрыв // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – СПб.: Наука, 2004. – Т. 7. – 773 с.
4. Гончаров И. А. Обыкновенная история // Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – СПб.: Наука, 1997. – Т. 1. – С. 172–469.
5. И. А. Гончаров в воспоминаниях современников / сост. О. А. Демиховская, Е. К. Демиховская. – 2-е изд., расшир. и доп. – Ульяновск: Регион-Инвест, 2012. – 416 с.
6. Лоскутникова М. Б. Ирония в романе И.А. Гончарова «Обломов» // Вестник ЛГУ имени А. С. Пушкина. – 2012. – № 1. – Т. 1. Филология. – С. 14–23.
7. Лоскутникова М. Б. Ирония как пафос и стилиобразующий фактор в романе И.А. Гончарова «Обрыв» // Вестник Центра международного образования МГУ. Серия Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2011. – № 3. – С. 103–108.
8. Лоскутникова М. Б. Разнооттеночная ирония в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история»: образы чиновников Адуевых // Пушкинские чтения–2022. Классическая и новая словесность в XXI веке: жанр, автор, текст, медиатизация. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2022. – С. 85–92.
9. Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 6 т. – М.; Л.: Academia, 1936. – Т. IV. – С. 239–329.
10. Тодоров Ц. Теории символа / пер. с фр. Б. Нарумова, вступ. ст. Ю. А. Сорокина. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 408 с.
11. Топоров В. Н. Животные // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Российская энциклопедия; Минск: Дилер; Смоленск: Русич, 1994. – Т. 1. – С. 440–449.
12. Эмблемы и символы – Symbola et Emblemata / вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. – 2-е изд. – М.: Интрада, 2000. – 366 с.

УДК 82.091

Л. В. Дербенёва

Типологическое сходство идейно-эстетических исканий в русском и немецком романе середины XIX века

В статье рассматривается проблема типологического единства немецкого и русского реалистических романов середины XIX века на материале произведений Ф. Шпильгагена. Факт популярности творчества немецкого писателя-реалиста у русского читателя объясняется общими идейными поисками, характерными для литературы 60–70-х годов XIX века: умением писателя оперативно откликаться на актуальные проблемы общественной жизни. Именно поэтому критические и «натуралистические» тенденции шпильгагенского романа были близки русскому читателю. Имели значение и контактные, и генетические связи, которые сложились в немецкой и русской культурах в сфере эстетических и философских поисков середины века.

Ключевые слова: реалистический роман, герой, конфликт, тип.

Typological Similarity of Ideological and Aesthetic Quests in the Russian and German Novel of the mid-19th century

The article deals with the problem of typological commonness of the German and Russian realistic novel on the material of Spielgagen's works. The fact of the German writer's popularity among the Russian readers is explained by the common ideas' search, characteristic to the literature of the 60–70 years of the 19th c., that is the ability of a writer to respond to the public life's vital problems. This is the reason why the Spielgagen's "naturalistic" tendencies were so close to the Russian reader. Contact and hereditary ties, which appeared in the German and Russian cultures in the sphere of aesthetic and philosophical search, were also very important.

Key words: realistic novel, hero, conflict, type.

На фоне достижений русского реалистического романа второй половины XIX века творчество европейских писателей этого периода выглядит гораздо скромнее. Однако этот факт не умаляет популярности произведений европейских писателей-реалистов у русских читателей. Среди «любимцев русской читающей публики» (П. Д. Боборыкин) было имя немецкого романиста Фридриха Шпильгагена (1829–1911). Популярность романов Шпильгагена современник немецкого писателя П. Д. Боборыкин объяснял общностью социально-литературных явлений и процессов, которые нашли своё отражение в русской и немецкой литературах и сформировались под влиянием схожих идейных особенностей развития общества этого периода, а также стремлением писателей оперативно откликаться на острые вопросы современности. Значение романов Шпильгагена Боборыкин объясняет «не только потребностью в том, чтобы роман занимался интересами, близкими тогда и у нас, и в Германии молодым поколениям, но чтобы он более трезво отзывался на правду действительности...» [1, с. 478], что, по мнению русского писателя, превращало произведения Ф. Шпильгагена в «очень сложный и доказательный документ» [1, с. 480].

В своей монографической работе, посвящённой истории эволюции романа, «Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века» (1900) П. Д. Боборыкин предлагает изучать литературный процесс по произведениям-ориентирам, которые будут свидетельствовать о направлении эволюции литературы. Такие произведения-«маяки» Боборыкин обозначил как «вехи». Они знаменуют литературное развитие «по творческим замыслам, по художественным достоинствам формы, по артистическому мастерству работы» [1, с. 52].

«Вехи» появляются в результате определенных общих внутренних закономерностей, характерных для всех национальных литератур. В таких произведениях должен быть «творческий почин», отсутствовать партийная и «местная» тенденция (но не национальный колорит). Произведения-«вехи» являются «продуктами отдельных талантов», однако в них следует видеть «кульминационные пункты собирательного творческого процесса в тот или иной момент» [1, с. 379]. К таким значимым произведениям, с точки зрения русского писателя, следует отнести и романы Ф. Шпильгагена, которые Боборыкина выделяет как своеобразный «тип» реалистического романа – «роман шпильгагенского типа».

Важным фактом популярности творчества немецкого писателя в России являлось и то обстоятельство, что между двумя странами в области культуры давно сложились контактно-генетические связи, прежде всего в области эстетических исканий и философской мысли (творческое наследие Шиллера, Гёте, философия Канта, идеи Шопенгауэра и т.д.). В. В. Кожин, характеризуя особенности литературного процесса XIX века в России, отмечает огромное влияние немецкой философской и эстетической мысли на русскую литературу, которые к середине века «уже насквозь пропитали духовную жизнь России», а русский реалистический роман стал ответом на немецкую философию, ее дальнейшим развитием и одновременно ее «диалектическим отрицанием» [3, с. 193, 196–197].

В русской литературе расцвет реализма приходится на период подъема общественной жизни 50–60-х гг., связанных с падением крепостного права. Огромное значение имело и осмысление итогов европейских революций 1848 г., в том числе и в Германии. Эти события повлияли на формирование общественной жизни и активизировали вопросы развития личности и судьбы народа в творческой практике русских писателей. Особое значение приобретало изображение негативных сторон развивающегося капитализма, а в этом контексте – поиск положительного героя, противостоящего разрушительному влиянию власти денег на личность. Героем литературы становится прогрессивный интеллигент или разночинец-демократ.

В Германии происходили сходные процессы. Немецкая литература также откликнулась на острые вопросы современности и подобно русской литературе критиковала формирующийся в Германии капитализм, выдвигала на передний план образ нового демократического героя. В середине XIX века в Германии формировался тип романа, который развивался в общеевропейской реалистической направленности. Традиционный для немецкой литературы жанр романа воспитания с его субъективными нарративными особенностями, отражающими духовные искания личности, отходит на второй план. В 50–60-х гг. создавались произведения, в которых немецкие писатели обращались к идеологическим осмыслениям происходящих процессов и социальным проблемам современности. Художественное познание меняющегося мира приобретало социально-обличительный и полемический характер. Ярким примером этой тенденции являются произведения Ф. Шпильгагена.

Известно, что Шпильгаген не был оригинален в создании своей поэтологической системы, поскольку заимствовал многое из европейского «физиологического очерка», этическая и эстетическая составляющие которого были близки и традициям русской натуральной школы 40-х годов. Однако творчество немецкого писателя нельзя рассматривать в аспекте исследований проблем «художественно второстепенного» (И. А. Гурвич). И не только потому, что его произведения были популярны в самой Германии и России, но и потому, что свидетельствовали о мейнстримовском направлении в реалистическом романе. С точки зрения типологических сходжений и контактно-генетических связей писатели такого идейно-эстетического уровня, как Шпильгаген, являются более чуткими к появлению новых идейно-эстетических тенденций и межлитературных новаций. Д. Дюришин обращает внимание на то, что влияние Шпильгагена на писателей из круга славянских литератур середины XIX века было более значительным, чем его современника И. С. Тургенева [2, с. 100]. А Боборыкин отмечает, что «русская публика 60–70-х гг. <...> сделала из этого немецкого романиста своего любимца» [1, с. 478]. Романы

немецкого писателя освещали проблемы современной жизни на фоне правдивой картины немецкого общества середины XIX века. Они были не только информативны, но и увлекательны.

Известность в России пришла к Шпильгагену с публикацией романа «*Problematische Naturen*» (в русском переводе «Загадочные натуры»). Изображение особенностей политической жизни Германии (Шпильгаген считается основоположником жанра политического романа в немецкой литературе) сочетались с мотивами приключенческого романа: неравных браков, незаконнорожденных детей, тайн, недоразумений, дуэлей, пропавших документов и т.д. На эту особенность обращает внимание М. Л. Тронская: «Политическая тема вращается в условную схему традиционного семейного романа, политически острый материал переплетается со сложной приключенческой интригой, изобилующей мелодраматическими мотивами и ситуациями» [4, с. 164].

В романе «Проблематические натуры» изображена судьба домашнего учителя семьи барона Гренвица – Освальда Штейна. В основе конфликта – столкновение романтически возвышенного героя-бунтаря с миром высшей знати. «Разорванное сознание» проблематической натуры Штейна эволюционирует от романтических иллюзий до уровня революционера-бунтаря. Увлёкшись героиней революционных сражений, Освальд Штейн оказывается среди участников революции 1848 года и заканчивает свою жизнь на баррикадах. П. Д. Боборыкин первым указывает на типологическую близость образа героя Шпильгагена и тургеневского Рудина: «Автор все-таки доводит его до полного жизненного банкротства и заставляет этого бурного неудачника кончить дни свои на мартовских баррикадах, совершенно так, как Тургенев покончил со своим Рудиным» [1, с. 479].

Немецкий писатель изобразил типичного представителя «лишних людей», доминирующего типа героя в русской литературе XIX века: «Лишний человек по сей день является наиболее часто употребительным типологическим определением центрального героя русской классической литературы» [5, с. 66]. А. А. Фаустов выделяет универсальные особенности этого литературного типа: чужой в окружающей среде, «сверхштатный», лишенный места и замкнутый в себе; «отвлеченный человек», «беспочвенный», лишенный на земле своего места [5, с. 66].

Если «лишний человек» – герой русской реалистической литературы 40-х годов, то в 50–60-е гг. он становится героем «проблематическим». Появление «проблемного героя» в русской и немецкой литературах произошло практически одновременно и означало подчеркнутое внимание к острым вопросам современности. Писателей интересует не только определённый психологический тип героя, но и его соответствие своему времени. «Проблемный герой» воплотил в себе новые веяния эпохи, новые тенденции (например, нигилизм), отразивши острые вопросы и возможные перспективы общественного развития.

Центральный конфликт многонаселённого романа «Проблематические натуры» изображён Шпильгагеном на широком фоне социально-исторических процессов, отражающих борьбу буржуазии с дворянством и деградацию дворянского класса, нищету народа и движение пролетариата. В этом контексте критика дворянского сословия его лучшими представителями – особенность произведений немецкого автора, что характерно и для русской литературы 50–60-х гг. (герои романов И. С. Тургенева).

Генетически герой Шпильгагена восходит к гётевскому Вертеру и типу героя переходной эпохи в немецкой литературе 30–40-х гг. («Молодая Германия»). Это носитель передовых взглядов, который в силу социально-исторических обстоятельств обречен на бездействие и бессильный протест. Однако, в отличие от младогерманцев, шпильгагенский герой является не только носителем «разорванного сознания», но и осмысливается в духе революционно-демократических представлений как герой, способный на поступок и жертву. В этом же направлении идут поиски героя нового типа и в русской литературе (повести И. И. Панаева «Родственники» (1847), М. Л. Михайлова «Изгоев» (1855), И. С. Тургенева «Рудин» (1855) и т.д.).

Роман И. С. Тургенева «Рудин» создан раньше «Проблематических натур», однако невозможно отрицать типологическую общность конфликта этих произведений. Изображая современную «частную жизнь», Тургенев усложняет психологию типа «лишнего человека» и создаёт образ героя нового времени, «проблемного героя», для которого философские искания, споры, поиски нравственного идеала и справедливости составляют основу бытия. При этом тургеневский герой, как и герой Шпильгагена, отчасти остаётся романтическим индивидуалистом.

Влияние немецкой идеалистической философии на творчество И. С. Тургенева хорошо известно. Её осмысление и историческая оценка идей, формировавших сознание русского интеллигента, прослеживается в ряде произведений русского писателя, написанных до создания романа. Так, Рудин, подобно герою рассказа «Гамлет Щигровского уезда» (1848), – воспитанника кружка Грановского и Станкевича, был «весь погружен в германский романтический и философский мир». Критику своего героя Тургенев продолжил и в следующем своем романе «Накануне», противопоставив Берсенева, с его отвлеченным умозрительным отношением к жизни, активному герою нового типа – Инсарову. Оба писателя создают своих радикально мыслящих героев как трагических одиночек (Базаров, Инсаров, Освальд Штейн) в духе романтического индивидуализма, что характерно для творческого метода как русского, так и немецкого писателей, преемственно связанного с эстетикой романтизма.

Влияние немецкой классической философии отразилось не только на концепции характера центрального героя «романа шпильгагенского типа» и романов Тургенева, но и на идейной составляющей конфликта, его трагическом завершении неизбежной смертью героя.

Большой популярностью у русского читателя пользовался роман Шпильгагена «In Reih und Glied» (в русском переводе «Один в поле не воин»). Как и в «Проблематических натурах», композиция романа выстраивается автором вокруг главного героя и его восприятия окружающего мира. История Лео Гутмана, общественного деятеля кануна революции 1848 г., его духовное развитие и трагическая гибель составляют фабулу произведения. Авторская позиция беспристрастного наблюдателя в изображении радикального деятеля Лео и его противников, каждый из которых обладает собственным «голосом», отражала попытку писателя создать диалогическую форму романа, затрагивавшего все аспекты идейной борьбы своего времени.

Поставленная в этом романе проблема современного героя, особенности ее идейно-художественного воплощения в литературе является чрезвычайно важной,

поскольку нашла своё отражение в проблематике русского романа 60-х годов. Историческое разочарование, свойственное поколению 60-х годов актуализировало в русской литературе вопросы границ нравственной свободы личности по отношению к правам и свободе других людей. «Роман шпильгагенского типа» развенчивал культ сильной личности, бунтарского своеволия, «наполеоновского комплекса» героя, его стремления руководствоваться собственными желаниями и убеждениями, невзирая на окружающих, что во многом было созвучно с произведениями русской литературы, отражающими актуальные для середины столетия тенденции.

Оставаясь объективным наблюдателем, Шпильгаген зафиксировал тип современного деятельного героя, появление которого продиктовано временем. Социальная обусловленность выхода на общественную арену такого героя закономерна, как закономерен и оправдан его протест. Шпильгаген на материале недавнего исторического прошлого своей страны обращается к сходным вопросам, освещая их средствами политического романа, как «изобличитель отживающего феодально-дворянского строя» (П. Д. Боборыкина), подтверждая их актуальность и для немецкой литературы.

Список литературы

1. Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. – СПб., 1900. – 668 с.
2. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. – М.: Наука, 1979. – 324 с.
3. Кожин В. В. Немецкая классическая эстетика и русская литература // Традиция в истории культуры – М.: Наука, 1978. – С. 191–198.
4. Тронская М. Л. Шпильгаген. История немецкой литературы / АН СССР, ИМЛИ. – М.: Наука, 1968. – Т. 4. – С. 162–173.
5. Фаустов А. А. К литературному генезису термина «лишний человек» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – 1993. – Вып. 1. – С. 64–72.

УДК 821.161.1+81.38

В. В. Высоцкая

Маркеры неопределенности в романах Тургенева

В художественном произведении можно выделить два вида сообщений – констатирующие и содержащие показатель недостоверности. Средства выражения неопределенности распределяются в тексте в соответствии со стратегией автора, который таким образом выражает свою позицию в оценке ситуаций и указывает на поведенческие особенности персонажей. В работе рассматриваются характеристики героев в романах Тургенева с точки зрения расхождения между кажимостью и действительностью.

Ключевые слова: Тургенев, действительность, видимость, маркеры неопределенности.

Valentina V. Vysotskaya

Markers of Uncertainty in Turgenev's Novels

In a work of art, two types of messages can be distinguished – stating and containing an indicator of unreliability. The means of expressing uncertainty are distributed in the text in accordance with the strategy of the author, who thus expressed his position in assessing situation and indicated the behavioral characteristics

of the characters. The work examines the characteristics of the heroes in Turgenev's novels from the point of view of discrepancy between appearance and reality.

Key words: Turgenev, reality, appearance, markets of uncertainty.

В художественном произведении положение дел может представлено в виде утверждения, а может содержать составляющую, выражающую сомнение в достоверности происходящего. В последнем случае в исходную нейтральную модель вводятся маркеры неопределенности. Показатели неопределенности в художественном тексте вводят субъекта познающего и оценивающего [2, с. 425]. Если в оценочном суждении фиксируется расхождение между действительностью и кажимостью, то причинами такого несоответствия могут быть разные обстоятельства.

Сомнения могут порождаться затруднениями физического характера, а именно: неопределенностью источника света или звука, неясностью, нечеткостью изображения в темноте или в сумерках: *...шел он по темному коридору. <...> От него удалялась девушка, как ему показалось, Наталья горничная («Рудин»); В тонком сумраке светлой ночи его лицо казалось бледнее и моложе («Дворянское гнездо»); Далеко в лесах отзывалось каждое слово; казалось, и там кто-то шел («Накануне»).*

В некоторых ситуациях сомнения возникают в связи с изменением геометрии пространства, с кажущимися его искажениями, с оптическими иллюзиями: *Они [дворцы], казалось, тихо плыли мимо («Накануне»); Тучки, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубь лазури («Дворянское гнездо»).*

Еще одной причиной кажимости может стать измененное восприятие действительности под влиянием эмоций: *Ходить вдвоем с любимым существом в чужом городе, среди чужих как-то особенно приятно: всё кажется прекрасным и значительным («Накануне»); Наталья от него удалялась, а вместе с ней, казалось, что и земля бежала у него из-под ног («Рудин»).*

Такого рода искажения различаются по степени контролируемости. Оценивающее лицо может понимать причину несовпадения кажущегося с действительным, как, например, в цитате, где плывущим по озеру казалось, что плыли дворцы, хотя в действительности плыла лодка. Но если кажимость связана с недостатком информации, то предположение невозможно проверить (в темном коридоре Рудин не смог разглядеть, кем была удалявшаяся девушка).

Степень недостоверности зависит от того, обозначен ли субъект оценки. Если субъект оценки назван, то слова проблематической достоверности указывают на степень совпадения или несовпадения видимого положения дел с действительным, а если субъект оценки не выражен, то к указанному виду неопределенности добавляется неопределимость носителя оценки: *Она казалась бледней при свете одинокой лампы.* В данном случае возникает вопрос, кому принадлежит оценка – автору или персонажу, собеседнику героини?

В тех случаях, когда позицию выраженного субъекта оценки в тексте занимает персонаж, то расхождение действительности и кажимости выявляется в следующих ситуациях. Говорящий высказывает неуверенность в правильности имеющейся у него информации. Маркером неопределенности служит, как правило, вводное слово, а высказывание может быть сформулировано в виде вопроса. Синонимом

вводного слова *кажется* в данном случае является выражение «если я не ошибаюсь»: *Так, кажется, она выражается («Рудин»); А впереди, кажется, наш лес? («Отцы и дети»).*

Говорящий высказывает догадку, касающуюся поведения, способностей или эмоционального состояния другого человека, при этом степень неопределенности колеблется в широких пределах и обозначается глаголом или вводным словом: *Мне кажется, это его огорчает («Накануне»); Он мне казался всегда слишком ученым («Рудин»).*

Говорящий предполагает, как в будущем могли бы развиваться события: *Мне почему-то кажется, что когда вы попривыкните ко мне, <...> мы будем приятели с вами («Рудин»).*

Говорящий уверен в справедливости утверждения, но смягчает вводным словом категоричность высказывания. В данном случае вводное слово выполняет фатическую функцию: *Дела, кажется, идут недурно («Рудин»);*

Ты, кажется, плохо едешь («Рудин»).

Говорящий формулирует результат размышлений, произносит сентенцию, и в этих употреблениях выражение «мне кажется» синонимично «я считаю»: *А мне так кажется, что все матери любят своих детей («Рудин»); Мне кажется, счастье зависит не от нас («Дворянское гнездо»).*

Общим свойством всех приведенных примеров является явно выраженная диалогичность. Если высказывание персонажа содержит маркер сомнения, то партнер по коммуникации подтверждает или опровергает суждение говорящего.

Толкование фрагментов, высказанных от лица автора и включающих маркеры сомнения, зависит от того, какую позицию занимает автор по отношению к происходящему – внутреннюю или внешнюю. Например, авторский текст *Он [Лаврецкий] взглянул на Лизу <...> лицо ее показалось ему радостным* можно трактовать двумя способами: либо писатель выступает в роли всезнающего автора, которому известно состояние Лаврецкого, либо смотрит на ситуацию со стороны и передает впечатление повествователя, основанное на интерпретации внешних признаков. Таким образом, здесь имеют место два типа неопределенности: неизвестно, действительно ли лицо Лизы было радостным или только казалось таким, и неизвестно, кто оценивает ситуацию.

Маркеры недостоверности, используемые героем, и показатели, которые употребляет автор по отношению к этому герою, могут находиться в многообразных соотношениях. В частности, разное соотношение таких показателей в изображении Рудина и Базарова выявляет несходство между этими героями. В романе «Рудин» собственные сомнения героя связаны с оценкой ситуации или состояния окружающих, реже – с оценкой собственных действий и, в большинстве случаев, обращены к собеседнику (*вы, вероятно, согласитесь; он, кажется, богатый человек; вы, как будто, печальны; матушка, вероятно, откажет*).

Слова проблематической достоверности, употребляемые автором в связи с героем, включают следующий набор: *казаться, как бы, как будто, видимо*. Максимальное количество употреблений демонстрирует глагол *казаться* и его дериваты. Глагол *казаться* согласно словарю Даля [1, т. II, с. 73] имеет следующие значения: 1. Показываться, выказываться, появляться; 2. представляться, являться в виде чего, принимать вид обманчивый или сомнительный; 3. думаться, видеться.

В словаре Ожегова [4, с. 224] представлены следующие дефиниции: 1. Иметь тот или иной вид; 2. представляться воображению; 3. в значении вводного слова (*кажется, казалось*) означает «как будто», «по-видимому».

В Новом объяснительном словаре [3, с. 456–463] отмечается, что глагол *казаться* описывает разные степени ощущения истинности мысли – от относительной уверенности субъекта в ее достоверности до полной уверенности в ее ошибочности.

По отношению к Рудину глагол *казаться* и вводное слово *кажется* употребляются для констатации расхождения между видимостью и действительностью, которое построено по принципу *казалось – оказалось*:

казался пламенным – *оказался* холодным как лед,

казалось, что выполняет миссию, пропагандируя просвещение – *оказалось*, что сам герой не соответствует высоте своей миссии.

Читатель вместе с персонажами меняет свое мнение о Рудине, постепенно приближаясь к адекватной оценке, и автор направляет это движение, корректируя собственное мнение и выражая сомнение словами разной степени достоверности.

В романе «Отцы и дети» в наборе слов проблематической достоверности, употребляемых Базаровым, преобладают оценочные и обращенные к окружающим: *может быть, вы правы; он теперь, кажется, изведal на деле; иной, пожалуй, осудил бы ее*. Однако высказывания Базарова, несмотря на использование показателей сомнения, обычно носят характер утверждения, поскольку он уверен или почти уверен в правильности собственного мнения, как, например, в следующей цитате: *Это может быть и справедливо, но ты все-таки ошибаешься*. В результате маркеры сомнения в таких высказываниях выполняют по преимуществу фатическую функцию, и в этом случае не наблюдается разницы в использовании грамматических средств разной степени достоверности. Кроме того, встречаются примеры, в которых высказанное сомнение может аннулировать употреблением показателя, апеллирующего к факту, например, наречия *точно*: *может быть точно каждый человек загадка*.

Соотношение видимости и действительности по отношению к Базарову строится на ином принципе, чем в оценке Рудина. Здесь нет расхождения между истинными качествами Базарова и тем впечатлением, которое он производит на окружающих. Оппозиция *казалось – оказалось* на уровне текста касается представления героя о собственных качествах, а именно возможности / невозможности управления своими чувствами.

Базаров, в отличие от Рудина, – практик, естествоиспытатель и смотрит на мир как на предмет исследования. Взгляд Базарова на мир как на мастерскую, отрицание искусства, философии и поэзии прямо противоположны воззрениям Рудина, но объединяет этих двух героев рациональный подход к действительности. При этом рациональный подход Рудина проявляется на уровне анализа чувств и привычки *каждое движение жизни прищипывать словом, как бабочку булавкой*, а рациональный подход Базарова проявляется на эмпирическом уровне, вследствие этого Базаров сам для себя явился объектом исследования. Будучи уверенным в том, что он может контролировать свои эмоции, герой столкнулся с иррациональной силой, которую не смог преодолеть.

Причиной происходящих в Базарове изменений стало чувство, внушенное Базарову Одинцовой, а одним из маркеров этих перемен служат показатели достоверности / недостоверности, концентрация которых заметно возрастает в описаниях, касающихся взаимоотношений героя с Анной Сергеевной. Следует отметить, что

только в диалогах с этой героиней Базаров признает возможность собственной неправоты: *Может быть, вам лучше знать*. Одновременно возрастает количество маркеров неопределенности в его оценке другими персонажами: *Аркадий <...> с тайным удивлением заметил, что он [Базаров] как будто сконфузился. <...> Базаров сам почувствовал, что сконфузился, и ему стало досадно; ... повторила Одинцова с каким-то, ей еще непонятным испугом*.

Показатели недостоверности, присутствующие в авторской оценке героя, имеют следующий состав: *казаться, как будто, как бы, видимо, вероятно, быть может*. Так же, как в романе «Рудин», на первом месте по количеству употреблений находится глагол *казаться* и его дериваты, однако в романе «Отцы и дети» этот маркер недостоверности выполняет другую функцию и в пяти употреблениях служит показателем сомнений Базарова в чувствах к нему Одинцовой: *... ее несомненное расположение к нему – все, казалось, говорило в его пользу; Ему казалось иногда, что и в Одинцовой происходит перемена, <...> что, может быть...; ... казалось, шагни он еще раз, она бы вскрикнула*.

Изображение взаимоотношений Базарова и Одинцовой – ключевой момент в романе, поскольку от развития этих отношений зависит дальнейший ход событий с точки зрения возможных изменений. Именно здесь в тексте романа наблюдается максимальная концентрация грамматических средств проблематической достоверности и по числу их носителей, и по плотности, и по степени недостоверности.

В целом маркеры неопределенности, которые вводит автор, можно трактовать как показатели остранения от внутреннего состояния персонажа, что объясняется ограниченностью авторского знания при описании с внешней точки зрения. Но можно трактовать и как намеренную недоговоренность, благодаря которой высказывание теряет категоричность и однозначность, в результате чего автор создает вероятностное поле интерпретаций, демонстрируя доверие к читателю и давая ему возможность выбора трактовки.

Список литературы

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1955. – Т. II.
2. Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. А. Коммуникативная грамматика русского языка. – М.: Рос. ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998. – 524 с.
3. Новый объяснительный словарь русского языка / под рук. Ю. Д. Апресяна. – М.; Вена: Языки славянской культуры, 2004. – 1488 с.
4. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – 16-е изд., испр. – М.: Русский язык, 1984. – 797 с.

УДК 821.161

Н. М. Миронов

Специфика образа вампира в русской прозе XIX века

В статье рассматривается история формирования и становления художественного образа вампира в русской прозе XIX века на материале творчества В. Н. Олины, О. М. Сомова, А. К. Толстого, И. С. Тургенева, Г. П. Данилевского. Выявляются генетические связи образа вампира (упыря, вурдалака) с русским фольклором и европейской традицией, вычлняются характерные признаки и особенности поведения вампира в русской литературе. Установлено, что в части произведений вампир имеет ряд особенностей, свойственных славянскому фольклору («Киевские ведьмы» О. М. Сомова, «Семья вурдалака» А. К. Толстого), в других – более тесную связь с западноевропейскими литературными источниками («Призраки» И. С. Тургенева); в некоторых текстах эти черты органично взаимопроникают и дополняют друг друга («Упырь» А. К. Толстого, «Мертвец-убийца» Г. П. Данилевского).

Ключевые слова: русская проза XIX века, образ, вампир, упырь, фольклор.

Specifics of the Vampire Image in Russian Prose of the XIX century

The article deals with the history of formation and evolution of the artistic image of the vampire in the Russian prose of the 19th century based on the works of V. N. Olin, O. M. Somov, A. K. Tolstoy, I. S. Turgenyev, G. P. Danilevsky. Genetic relations of the image of vampire (ghoul, ghoulak) with Russian folklore and European tradition are revealed, characteristic features and peculiarities of vampire's behavior in Russian literature are singled out. It has been determined that in some stories the vampire has a number of features peculiar to Slavic folklore ("Kiev Witches" by O. M. Somov, "The Family of the Ghoul" by A. K. Tolstoy). In others – a closer connection with Western European literary sources ("Ghosts" by I. S. Turgenyev); in some texts these features organically interpenetrate and complement each other ("Ghoul" by A. K. Tolstoy, "Dead Man Killer" by G. P. Danilevsky).

Key words: Russian prose of the XIX century, image, vampire, ghoul, folklore.

Общеизвестно, что в современной массовой индустрии вампир – один из наиболее популярных и растиражированных антигероев, прежде всего в литературе и кинематографе. На данный момент достаточно подробно и обстоятельно рассмотрено возникновение и становление образа вампира в зарубежной литературе XVIII–XIX веков [6–7; 15], тогда как исследований, обобщающих полученные сведения и анализирующих генезис образа вампира в русской прозе XIX века, практически нет. Хотя в последнее время и появляются работы, по большей части выбирающие предметом своего изучения тексты А. К. Толстого [4; 18; 22], но мало таких, в которых были бы описаны пути развития образа вампира в произведениях В. Н. Олина, О. М. Сомова, Г. П. Данилевского и др. Настоящее исследование призвано устранить этот пробел.

Для понимания путей формирования образа вампира в русской литературе XIX века необходимо несколько слов сказать о специфике его воплощения в славянском фольклоре, ставшем для писателей эпохи романтизма богатейшим источником. Отметим, что образ упыря в славянском фольклоре не имеет единого воплощения, способа изображения, широко не представлены и причины, способствующие формированию этого явления. Несомненна его связь с ожившими мертвецами, а также с колдунами, еретиками [3, с. 61, 257]. В. И. Даль определяет вампира сначала как «плотоядное, летучее млекопитающее» и лишь затем указывает на фольклорный характер лексемы (при этом интересна связь, которую проводит В. И. Даль между вампиром и оборотнем): «кровосос, упырь; последнее название в Малороссии (и в южн. славянск. земл.) придается сказочному оборотню, который по смерти летает кровососом, загрызая людей» [5, п. 401].

Задаваясь вопросом о специфике природы художественного образа упыря / вампира, подчеркнем, что многочисленные источники указывают на происхождение упыря как одного из «заложных» покойников, т.е. человека, умершего не своей смертью, не по причине старости или болезни [23, с. 284]. Кроме того, такой человек при жизни либо являлся безбожником, либо попирали все общественные нормы. Упырь чаще всего встает из могилы ночью, возвращается до наступления рассвета, до крика петуха. Также сущностным признаком вампира выступает жажда крови, правда, имеющая разные формы проявления. Это стремление, без наличия

которого разрушается картина образа, составляет как бы ядро исследуемого феномена. При опоре на фольклорные тексты, однако, наблюдается следующая тенденция: упырь не всегда напрямую выпивает кровь своей жертвы, припадая к ее горлу или сердцу; этот процесс чаще всего не имеет четкого описания. Так, в одной из немногочисленных сказок, собранных А. А. Афанасьевым и посвященных колдунам-вампирам, есть и сказка с названием «Упырь», но изображенный в ней характерный для славянского фольклора образ жениха-мертвеца также имеет слабую соотнесенность с привычным упырем. В сказке жених постепенно пророчит девушке, увидевшей, как он поедает в церкви мертвое тело, что ее близкие скоро начнут умирать [14, с. 71]. При этом описаний высасывания крови покойником в сказке нет.

В фольклорных источниках отсутствует и единое четкое описание внешнего вида вампира. Несомненно, что его тело, как и любого «заложного» покойника, не подвержено тлению, однако в мифологических традициях существуют разные характеристики внешности упыря: наличие хвоста (укр.), огромный рост и голова (пол.), отсутствие бровей (пол.), носа (болг., серб.) [23, с. 284]. Общеславянской чертой выступает присутствие яркого румянца на лице и красных глаз [11, с. 226].

Важнейшим этапом в осмыслении образа вампира выступает понимание способов и предметов борьбы с ним. С. В. Максимов приводит свидетельство того, что «необходимо тотчас же, как только зароят могилу колдуна, вбить в нее осиновый кол, с целью помешать этому покойнику подыматься из гроба, бродить по белому свету и пугать живых людей» [12, с. 83]. Практика применения кола из осины или терна является общеславянской, воплощенной во множестве фольклорных текстов: «Крестьяне потом разрывали могилу колдуна и увидели, что он повернулся вниз лицом; между лопатками ему вбили осиновый кол, чтобы больше не вставал» [13, с. 387]. Действенным приемом также считалось «отрубить умершему голову и положить ее между ног лицом вниз» [11, с. 232] или сжечь на костре: «Вот привезли дрова на кладбище, свалили в кучу, вытащили колдуна из могилы, положили на костер и зажгли; <...> костер облился пламенем, начал и колдун гореть...» [14, с. 64].

В русской литературе XIX века образ существа, обладающего рядом отдаленно схожих с вампиром признаков, впервые воплощается в повести Н. А. Мельгунова «Кто же он?» (1831), причем из названия сразу следует невозможность определения природы изображенного в повести героя. В виду этого факта мы говорим об авторе только как о предшественнике полноценного изображения вампира в русской прозе XIX века.

Исследователи отмечают связь «страшного» Вашиадана как с готическими («Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина), так и с романтическими («Вампир» Дж. У. Полидори) западноевропейскими героями [21, с. 615–616]. Сам автор в послесловии на вопрос потенциального читателя, был ли Вашиадан вампиром, отвечает, что тот «не сосал крови» [10, с. 176]. С вампиром, тем не менее, его могут связывать такие черты, как «огненные взоры», способность к колдовским действиям и вероятная жизнь после смерти, точно в тексте не подтвержденная в виду многочисленных намеков, несоответствий между умершим товарищем рассказчика и самим Вашиаданом, его таинственными действиями.

Несколько слов следует сказать о произведении неизвестного писателя (носителями личности которого, по словам исследователей, могут быть М. Н. Погодин,

Н. И. Надеждин и С. П. Завадский [29, с. 662]) – «Колдун-мертвец-убийца» (1832), где образ «вампира» представлен в ироничной святочной интерпретации. Потенциальный упырь на самом деле оказывается дьяконом, затаившим обиду на священника и решившим убить его при отпевании крестьянина-колдуна, поменявшись с трупом местами. Интересной представляется резолюция благочинного, под которой подписывается вся волость, что позволяет говорить о наличии определенных опасений в народной среде, если дело касается вампира: «Нечестивого мертвеца извлечь из храма Божия крючьями, отнюдь не прикасаясь к нему обнаженными руками, и оттащить на распутие; там, изрыв на нечистом месте яму, повергнуть в оную скверное тело, положить ниц и прибить, для успокоения православных, осиновым колом, коего верх отесать...» [29, с. 111].

Первое полноценное упоминание о вампире как о действующем лице принадлежит В. Н. Олину. В небольшом рассказе «Вампир» (1833) автор перерабатывает сюжет из хроники датского историка и теолога Саксона Грамматика [10, с. 207]: по дружеской договоренности «два вождя или князя Нормандских поклялись друг другу быть ратными братьями» [10, с. 14], а потому не расставаться даже после смерти одного из них. Князь Асмонд после смерти товарища Асвейта остается вместе с ним в гробнице, а через 100 лет благодаря помощи шведских воинов выходит на свет и рассказывает историю обращения Асвейта в вампира и сам умирает. Как можно заметить, фантастический элемент в рассказе выступает явным и заметным, необходимым для построения сюжетной линии.

В. Н. Олин не обозначает причины перехода Асвейта в вампира, отчего он кажется не совсем мотивированным, поскольку воин не был безнравственным человеком при жизни (напротив, погиб в сражении), его погребение совершено верно; ничего не говорится также и том, связан ли был Асвейт с колдунами и являлся ли сам одним из них. Функционально значимым остается мотив жажды крови, заставляющий Асвейта напасть на товарища: «Сей Вампир, жадный крови, сначала растерзал и пожрал коней; потом, с окровавленными челюстями устремился он на храброго вождя, давшего столь неоспоримое доказательство своей дружбы» [10, с. 15]. Характерными для последующей литературной мысли станут также и способности обездвижения и умерщвления вампира, о которых пишет и В. Н. Олин: Асмонд вбивает в спину Асвейта кол, а шведские воины жгут тело на костре, развевая прах по ветру.

Важным этапом в становлении образа вампира в русской литературе XIX века выступает условно «фольклорная» линия, к представителям которой можно отнести О. М. Сомова, Н. В. Гоголя и частично А. К. Толстого. Эти писатели при изображении вампира основывают свои представления о нем на источниках фольклорного характера, причем вампир для них – отрицательный персонаж, внушающий страх и ужас людям вокруг, реально существовавший когда-то (в отличие, например, от вампира в «Колдуне-мертвец-убийце», оказавшегося «фиктивным»).

Исследователи объясняют обращения О. М. Сомова к народной демонологии необходимостью показа духа народа, выражающегося в его поверьях и мифологических представлениях [16, с. 16]. Рассмотрению специфики воплощения этих образов, однако, литературоведы внимания практически не уделяют. В «Киевских ведьмах» (1833) О. М. Сомов одним из первых русских романтических писателей

обращается к славянскому фольклору для изображения целого ряда картин, где действуют различные представители нечистой силы, среди которых можно наблюдать и упырей: «Вокруг него, поодаль от площадки, кипел целый базар ведьм, колдунов, упырей, оборотней, леших, водяных, домовых и всяких чуд невиданных и неслыханных» [21, с. 181]. Стоит сказать, однако, что автор не занимается подробной проработкой образа упыря; его внешность либо вовсе детально не изображена, а дана в целом («... резвые, шаловливые русалки носились в дудочке с упырями, на которых и посмотреть было страшно» [21, с. 182]), либо его поведение не уникально, актуально для всех представленных героев сцены («В минуту всё всполошилось: нечистые духи, ведьмы, колдуны, упыри, русалки – все бросились искать с зверскими, кровавыми глазами, с пеною бешенства на губах» [21, с. 184]). Тем не менее, автор одним из первых выводит в число действующих антигероев вампира-женщину – молодую жену казака Федора Блискавки, ведьму Катрусю Ланцюговну. Это особенность, кстати, будет потом поддержана в «Вие» (1835) Н. В. Гоголем (ведьма-паночка в образе старухи прыгает на Фому и, вероятно, начинает сосать кровь из его сердца: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу» [21, с. 431]) и в таинственной повести И. С. Тургенева «Призраки», рассмотрению которой будет посвящен отдельный фрагмент в настоящей работе.

Хотя часть исследователей и не рассматривают Катрусю как вампира, говоря, что она не мертва, а является живой ведьмой, а также процесс высасывания крови выступает не напрямую, а «как символистский образ любви-смерти» [15, с. 221], нам представляется актуальным рассмотрение Катруси именно как вампира по признакам, рассмотренным ниже. Показательно, например, что образ колдуна / ведьмы у О. М. Сомова соотносится вслед за фольклорной традицией с образом упыря / вампира. Так, Катруся после понимания нарушения обета заявляет Федору: «Кто бы ни был тот, кто подсмотрит наши обряды – но мы должны... ох! тяжело сказать!.. должны высосать до капли кровь его...» [21, с. 185]. Фольклорным по своей сути выступает и способ умерщвления казака: Катруся высасывает кровь из сердца мужа («В ту же минуту она рукой искала его сердца по биению... Вдруг какая-то острая, огненная искра проникла в сердце Федора; он почувствовал и боль, и приятное томление» [21, с. 186]), однако, как того требует клятва, умирает, будучи сожженной на костре, что также соотносится с фольклорным изображением смерти вампира («Носилась молва, будто бы ведьмы сожгли на этом костре молодую свою сестру, Катрусю, за то, что она отступилась от кагала и хотела, принеся христианское покаяние, пойти в монастырь...» [21, с. 186]). Именно поэтому трудно согласиться с С. Шаргородским, утверждающим, что «истинно фольклорного в этом произведении, за исключением локации шабаша (Лысая гора в Киеве) и некоторых деталей антуража, было мало» [10, с. 10]. Собственно фольклорным выступает и сюжет, использованный О. Сомовым; в народной прозе и сказках присутствуют многочисленные сюжеты, в которых молодая жена либо неприятием пищи, либо постоянными уходами ночью «провоцирует» мужа на слежку, что ведет к открытию ее «бесовской» сущности (сказки «Солдат и его жена ведьма», «Жена колдунья» и др.) [13, с. 384–386].

Несмотря на постепенную проработку образа вампира и его становление в русской литературе в 30-ые годы ни В. Н. Олин, ни О. М. Сомов, ни Н. В. Гоголь не

являются создателями собственно национального типа вампира на русской почве (поскольку первый напрямую заимствовал мотивы из скандинавских мифологических представлений, а другие – из «малороссийского», украинского фольклора, прорабатывая и видоизменяя его в отдельных чертах). Эта заслуга, несомненно, принадлежит А. К. Толстому.

В условной трилогии (или отдельной повести и дилогии, связанной общими действующими лицами, написанной в конце 30-х – начале 40-х гг.), «Упыре», «Семье вурдалака» и «Встрече через триста лет», образ вампира приобретает у А. К. Толстого как обобщенные черты западноевропейской, так и славянской традиции изображения «заложного» кровососущего покойника. Связано это с тем, что на раннее творчество А. К. Толстого оказали влияние как различные мифологические представления (восточных славян и романских народов), так и представителей разных литературных традиций (начиная с Э. Гофмана [8] и П. Мериме [15, с. 225] и заканчивая А. Погорельским и Н. В. Гоголем [20, с. 95]).

Парадоксальным, однако, как верно отмечает Одесский, выступает тот факт, что раннему творчеству А. К. Толстого практически не было уделено должного внимания [15, с. 208]. В дореволюционной и советской практике исследователи либо лишь указывали на наличие «фантастических» повестей у автора, вслед за ним считая их лишь юношеским несерьезным опытом [2, с. 10], определяя связь с готической традицией [30, с. 41], либо говорили об отсутствии какой-либо «внутренней мысли» в «Упыре» [28, с. 33], вслед за Белинским характеризуя только внешние фантастические признаки. Отдельное внимание нам хотелось бы уделить особенностям воплощения фольклорных и западноевропейских элементов при структурировании образа вампира в текстах А. К. Толстого, не обращаясь подробно к анализу готических элементов в его ранних произведениях [1, с. 28–29; 9, с. 46].

Во-первых, с мифологическими славянскими представлениями соотносится природа упыря у автора. Встреченный, например, на балу Руневским Рыбаренко заявляет, что он лично присутствовал при похоронах Сугробиной, а статский советник Теляев «умер двумя неделями прежде ее» [24, с. 8]. Отсюда следует вывод о том, что потенциальные, по Рыбаренко, упыри-дворяне – покойники, восставшие из мертвых, чтобы продолжать жить за счет живой крови. Образы существ из «Семьи вурдалака» же практически полностью взяты из славянского фольклора; на это направлена и обширная справка, помещенная в начале произведения: «... вурдалаки, как называются у славянских народов вампиры, не что иное в представлении местных жителей, как мертвецы, вышедшие из могил, чтобы сосать кровь живых людей» [24, с. 72].

Во-вторых, внешний вид упырей и способ их «приближения» к потенциальной жертве частично соотносится с фольклорной («Черты лица его переменились, глаза налились кровью и горели, как уголья. Он простер ко мне руки и хотел меня обнять» [24, с. 39]), а частично с западноевропейской традицией («Она обняла меня прелестными руками, жадно прижала свои розовые губы к моей шее. В ту же минуту я почувствовал в ней сильную боль, которая, однако, тотчас прошла» [24, с. 47]). Как видно из примеров, во внешнем виде упыря практически отсутствует бледность кожи, их сложно соотнести с покойниками, зато для них характерны красные глаза. Запах тления, актуальный для вурдалаков, наоборот, позволяет определить мертвеца; актуальными для них становятся также огромная физическая сила («Действуя

колом, как пращой, он изо всех сил кинул ребенка мне вслед» [24, с. 93]) и характерная для европейской литературы постепенно становящаяся актуальной для вампира физическая близость к жертве, элемент эротического («Ее былая сдержанность сменилась какой-то странной вольностью в обращении. Во взгляде ее, когда-то таком застенчивом, появилось что-то дерзкое» [24, с. 89]).

В-третьих, действенным для борьбы с упырем остается осиновый кол, характерное оружие многих героев народных сказок и быличек. Вот как Рыбаренко говорит о том, что следовало бы сделать после смерти Сугробиной: «Если бы меня тогда послушались, то ей бы вбили осиновый кол между плеч для предосторожности» [24, с. 8]. Для убийства вурдалака, однако, недостаточно этого инструмента. Старик Горча, например, после обращения продолжает охотиться на людей с осиновым колом в груди, потому что ему не отрубили голову и не сожгли, как того требует сербская традиция [24, с. 72].

В-четвертых, собственно авторским элементом в построении и изображении образа вампира А. К. Толстым можно назвать щелканье Теляева, раз за разом переходящее в «неопределенное сосанье» [24, с. 17], и страх у вурдалаков предметов, связанных с религией, наполненных определенной силой (хотя этот аспект можно также рассматривать и как развитие европейских тенденций, вылившихся потом в своеобразный штамп): «... я собрался надеть ей на шею эмалевый крестик, который нашел на столе. Зденка вздрогнула и отвернулась» [24, с. 90].

Определенным развитием образа вампира можно считать его изображение в произведении неизвестного автора «Упырь на Фурштатской улице» (1857) с подзаголовком «Быль XIX столетия». По сюжету, рассказчик слышит историю наблюдений врача Ивана Петровича Т... над дочерью боевого товарища, Анной. Чахнувшей день ото дня девушке не помогают никакие лекарства, и Иван Петрович решает применить собственный способ лечения электричеством, однако после разговора с больной узнает, что к ней приходит ее умерший муж и пьет ее кровь.

Интересно, что характерный фольклорный образ «жениха-мертвеца» в произведении начинает приобретать вампирические черты. Хотя читатель (как это характерно для народных сказок и быличек) не увидит эпизодов непосредственно высасывания крови мертвецом у девушки, а о его приходах мы знаем только со слов последней, некоторые признаки позволяют говорить не о помешательстве Анны, а об ошибочности суждений Ивана Петровича «о нелепости вампиризма» [10, с. 98]. Так, на протяжении всего произведения внешность Анны соотносится с характерной для западноевропейской традиции описания жертвы вампира (что наличествует отчасти у А. К. Толстого, и что будет ярко заметно у И. С. Тургенева): «Вообразите себе девушку, как бы поднятую неизвестно по какой причине из гроба, и выставленную напоказ, в бальном платье и с цветами на голове. Лоб, щеки, губы, обнаженные плечи, все это было покрыто смертной бледностью, без малейшего признака жизненности» [10, с. 79]. Анна также спит в разных местах в доме каждую ночь, что может свидетельствовать о возможных попытках запутать вампира ради прекращения его ночных походов [10, с. 92]. Кроме того, о приходе к больной девушке упыря может свидетельствовать след на шее, однако, по словам Ивана Петровича, это «маленькое кровавое пятнышко, весьма похожее с виду на царапину» [10, с. 94], не убеждает его в справедливости слов Анны. Несмотря на рациональное недоверие врача, читателя, в свою очередь, должно убедить подробное описание ощущений

Анны от высасывания крови: «Сначала я чувствую как бы озноб по всем членам, потом левая сторона начинает холодеть, точно от прикосновения холодного, ледяного тела и наконец я чувствую, что горячее жало вонзается мне в шею и сосет кровь в течении нескольких минут, до тех пор, пока я засну» [10, с. 95]. Заметим, что способ высасывания крови женихом также соотносится с фольклорной традицией.

Одним из поздних романтических произведений в русской литературе, где одним из центральных образов выступает образ вампира, можно считать «таинственную» повесть И. С. Тургенева «Призраки» (1864). По справедливому замечанию А. А. Поляковой, повесть редко становилась предметом анализа исследователей; рассмотрению же собственно мистического в ней посвящены лишь единичные литературоведческие работы [19].

Близко знакомый с европейской романтической и готической традицией, автор перенес часть из этих элементов в лиричное по своей сути произведение, наполненное множеством личных впечатлений от увиденного во время путешествий по странам Западной Европы (П. В. Анненков, например, определял жанр повести как «автобиографический очерк» [26, с. 479]). Композиционно повесть выстроена как череда встреч с кажущейся знакомой главному герою девушкой-«призраком» и формированием их взаимоотношений. Путь «фантома» можно представить как процесс постепенного обретения телесности через высасывание крови другого, и ослабление, медленное умирание рассказчика, обретение им «призрачности» по причине потери жизненных сил. Именно поэтому в название повести, как нам кажется, вынесено множественное, а не единственное число; призраком выступает не только приходящая к главному герою Эллис, но и сам он становится призраком после взаимодействия с ней: «...собственное здоровье расстроилось: грудь заболела, бессоница, кашель. Все тело сохнет. Лицо желтое, как у мертвеца. Доктор уверяет, что у меня крови мало, называет мою болезнь греческим именем “анемией”...» [27, с. 72].

Несмотря на то, что в произведении прямо не объясняется сущность и природа «призрака» («Что такое Эллис в самом деле? Привидение, скитающаяся душа, злой дух, сильфида, вампир, наконец?») [27, с. 71]), и сам И. С. Тургенев в письме к В. П. Боткину указывал на личную неопределенность в этом вопросе («Тут нет решительно никакой аллегории, я так же мало сам понимаю Эллис, как и ты» [26, с. 480]), ряд характерных черт в повести позволяет отнести Эллис к героине-вампиру.

Прежде всего, на это указывает ее внешний вид – бледное лицо, пристальный, лишенный эмоций взгляд, полупрозрачность фигуры: «Я хочу взглянуться в черты таинственной женщины – и вдруг невольно вздрагиваю: на меня пахнуло холодом» [27, с. 5]; «Ее глаза обратились на меня: взгляд их выражал не скорбь и не радость, а какое-то безжизненное внимание. Я ждал, не произнесет ли она слова, но она осталась неподвижной и безмолвной и всё глядела на меня своим мертвенно-пристальным взглядом» [27, с. 9–10].

Подробный портрет, как верно отмечает А. А. Полякова [19, с. 215], и английское происхождение Эллис подчеркивают различие между девушкой и рассказчиком, наполняют произведение готическим элементом: «Это была женщина с маленьким, нерусским лицом. Иссера-беловатое, полупрозрачное, с едва означенными тенями, оно напоминало фигуры на алебастровой, изнутри освещенной вазе...» [27, с. 17]. Кроме того, описание Эллис развивается в том же самом направ-

лении, что и изображение вампира в английской готической литературе (см., например, у Дж. У. Полидори: «... некоторые ссылались на взгляд мертвенно-серых глаз, что, остановившись на лице собеседника, словно бы не проникал в душу...» [17, с. 5]; «Несмотря на пепельно-бледный оттенок кожи, – ни румянец стыда, ни игра страстей не имели власти оживить его...» [17, с. 6]). Для Эллис, как и для вампира в славянской и западноевропейской фольклорной традиции, основным временем деятельности выступает ночь; с наступлением утра «призрак» прощается с рассказчиком («Утро! вот утро! – воскликнула над самым моим ухом Эллис... – Прощай! До завтра!» [27, с. 23]), а если это не удастся (см., например, распространенный мотив в русских народных сказках, когда колдун-мертвец с наступлением утра падает бездыханным [14, с. 63, 65]), то Эллис цепенеет, ее физическая жизнь подходит к концу: «Глаза [Эллис. – М. Н.] были закрыты, и на стиснутых губах выступила легкая алая пена» [27, с. 69–70].

Однако самым главным показателем принадлежности «призрака» к вампиру выступает жажда крови, а также способ ее удовлетворения. Так, рассказчик неоднократно указывает на постепенное ухудшение собственного физического состояния и озвучивает догадки на этот счет: «Вон и сердце как странно бьется. А когда я летаю, мне всё кажется, что его кто-то сосет или как будто из него что-то сочится, – вот как весной сок из березы, если воткнуть в нее топор» [27, с. 44]; «Но если она пьет мою кровь? Это ужасно» [27, с. 45]. Тело Эллис же становится более живым (на связанный с этим мотив крови, выступающий в качестве первой цели «призрака», верно указывает А. А. Полякова [19, с. 224]): «Эта голова, и руки, и плечи мгновенно вспыхнули телесным, теплым цветом; в темных глазах дрогнули живые искры; усмешка тайной неги шевельнула покрасневшие губы... Прелестная женщина внезапно возникла передо мною...» [27, с. 23–24]). Эллис, как и фольклорный упырь, высасывает из своей жертвы кровь, однако, припадая не к сердцу или к шее, а к губам. Как отмечает Е. Е. Левкиевская, «считается, что язык у него [у упыря. – М. Н.] острый, как жало змеи» [11, с. 226]. На важность мотива змеи в тексте повести также обращает внимание и А. А. Полякова, считая, что таким образом подчеркивается инфернальная природа образа Эллис [19, с. 221]. Нам это обстоятельство представляется актуальным именно с точки зрения «призрака» как героя-вампира: «Я почувствовал на губах моих какое-то странное ощущение, как бы прикосновение тонкого и мягкого жала... Незлые пиявки так берутся» [27, с. 18].

Исходя из приведенных выше примеров, трудно согласиться с В. Н. Топоровым, судившим о вампиризме Эллис как не о буквальном действии, а только как лишении жизни в соединении и отождествлении «призрака» со смертью [25, с. 78]. Более справедливым в этом случае представляется мнение Ф. М. Достоевского, рассматривающего Эллис как упыря [26, с. 475], даже без наличия в отредактированной версии текста момента разговора о важности для Эллис живой крови: «У тебя есть кровь, – промолвила моя спутница, и мне показалось, что она улыбнулась» [26, с. 476].

В рассказе Г. П. Данилевского «Мертвец-убийца» (1879) как бы подводится итог развития образа вампира в русской прозе XIX века. Примечательно, что во взятом за основу сюжете из ранее упомянутого рассказа «Колдун-мертвец-убийца», потенциальный упырь также не является таковым на самом деле, однако автором приводятся более убедительные картины, на первый взгляд позволяющие говорить

именно об ожившем мертвеце-кровопийце: «В царских вратах лежал навзничь бездыханный, с перегрызенным горлом, священник, а в гробу – неподвижный, бледный мертвец, с окровавленными губами и бородой» [10, с. 71].

Введенная в произведение детективная линия, связанная с «розыскными мероприятиями» сыщика Степана Ивановича Шешковского, отправленного Екатериной Великой расследовать описанный случай, позволяет говорить о попытке рационального осмысления феномена вампиризма. Представляется необходимым, однако, отметить, что со стороны крестьянства случай восстания упыря находит решительный «традиционный», а не рационалистический ответ: «Отвезли знахаря-мертвеца в самую чащу леса, вырыли там другую яму, положили туда упыря и пробили его насквозь в грудь осиновым колом; теперь не будет портить сатана неповинных людей» [10, с. 72].

Итак, образ вампира в русской прозе XIX века находит достаточно широкое распространение в ряде произведений. В части из них вампир имеет ряд особенностей, свойственных славянскому фольклору («Киевские ведьмы» О. М. Сомова, «Семья вурдалака» А. К. Толстого), в других – более тесную связь с западноевропейскими литературными источниками («Призраки» И. С. Тургенева); в некоторых текстах эти черты органично взаимопроникают и дополняют друг друга («Упырь» А. К. Толстого, «Мертвец-убийца» Г. П. Данилевского). Вампир в русской прозе XIX века чаще всего оказывается отрицательным персонажем, «заложным» покойником или колдуном / ведьмой, для него характерна жажда крови; частым, но не всегда действенным средством борьбы с ним выступает осиновый кол и последующее сожжение на костре, гарантирующее окончательную смерть.

Список литературы

1. Васильев С. Ф. Проза А. К. Толстого: направление эволюции и контекст. – Ижевск: Удм. гос. ун-т, 1989. – 96 с.
2. Венгеров С. А. Алексей Толстой (Литературный портрет) // А. К. Толстой. Полное собрание сочинений. – СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1907. – Т. 1. – С. 3–20.
3. Власова М. Русские суеверия: энциклопедический словарь. – СПб.: Азбука, 2000. – 672 с.
4. Волга А. Н. Мотив крови в повести А. К. Толстого «Упырь» // Вестник БГУ. – 2016. – № 3 (29). – С. 88–90. Эл. ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-krovi-v-povesti-a-k-tolstogo-upyr> (дата обращения: 12.03.2024).
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: Цитадель, 1998. – Т. I, А–З. – 944 с.
6. Долгих Ю. А. Вампир как персонаж русской фантастической литературы начала XIX века // Летняя школа по русской литературе. – 2012. – Т. 8. – № 1. – С. 216–226.
7. Измайлов Н. В. Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. // Сравнительное изучение литератур. – Л.: Наука, 1976. – С. 510–519.
8. Королева В. В. А. К. Толстой и Э. Т. А. Гофман. Стилизация романтической, готической традиций в творчестве А. К. Толстого // Современные исследования социальных проблем. – 2018. – Т. 10. – № 3. – С. 24–39. Эл. ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-k-tolstoy-i-e-t-a-gofman-stilizatsiya-romanticheskoy-goticheskoy-traditsiy-v-tvorchestve-a-k-tolstogo> (дата обращения: 12.03.2024).
9. Котельников В. А. Алексей Константинович Толстой в жизни и в литературе. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2020. – 864 с.
10. Красногубая гостя: русская вампирическая проза XIX – первой половины XX в. – Б.м.: Salamandra P.V.V., 2018. – Т. 1. – 230 с.
11. Левкиевская Е. Е. Мифы русского народа. – М.: Астрель: АСТ, 2000. – 528 с.
12. Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. Крылатые слова. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. – 832 с.
13. Народная проза. – М.: Русская книга, 1992. – 608 с.

14. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. – М.: Наука, 1985. – Т. 3. – 495 с.
15. Одесский М. П. Вампиры в ранней прозе А. К. Толстого. Опыт построения сюжетной топики // Вопросы литературы. – 2010. – № 6. – С. 207–241.
16. Петрунина Н. Н. Орест Сомов и его проза // Сомов О. М. Были и небылицы. – М.: Сов. Россия, 1984. – С. 3–20.
17. Полидори Дж. У. Вампир // Ибо кровь есть жизнь: [перевод с англ.]. – М.: Эксмо, 2024. – С. 5–30.
18. Полякова А. А. От романа к повести («Упырь», «Амена») // Готическая традиция в русской литературе. – М.: РГГУ, 2008. – С. 136–163.
19. Полякова А. А. Синтез философской сатиры и готики в «Призраках» // Готическая традиция в русской литературе. – М.: РГГУ, 2008. – С. 214–226.
20. Пронченко С. М. Поэтонимы в мистическом рассказе А. К. Толстого «Семья вурдалака» // Отечественная филология. – 2022. – № 1. – С. 91–98. Эл. ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetonimy-v-misticheskom-rasskaze-a-k-tolstogo-semya-vurdalaka> (дата обращения: 11.03.2024).
21. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.). – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 672 с.
22. Сафрон Е. А. А. К. Толстой как основоположник образа вампира в русской литературе // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – № 2 (79). – С. 153–155. Эл. ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-k-tolstoy-kak-osnovopolozhnik-obraza-vampira-v-russkoj-literature> (дата обращения: 12.03.2024).
23. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. – М.: Междунар. отношения, 1995. – Т. 1. А–Г. – 584 с.
24. Толстой А. К. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Худож. лит., 1964. – Т. 3: Художественная проза. Статьи. – 600 с.
25. Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). – М.: РГГУ, 1998. – 192 с.
26. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т.: сочинения: в 12 т. – М.: Наука, 1981. – Т. 7: Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым. 1861–1867. – 560 с.
27. Тургенев И. С. Призраки. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 320 с.
28. Черная Т. К. Вперед – детство: критико-литературоведческое исследование. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1990. – 160 с.
29. Чудо рождественской ночи: святочные рассказы. – СПб.: Худож. лит., 1993. – 704 с.
30. Ямпольский И. А. К. Толстой // А. К. Толстой. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Литиздат, 1963. – Т. 1: Стихотворения. – С. 5–52.

УДК 821.161.1

А. А. Четваев

«Историческая география» в поэтике книги стихов

М. А. Зенкевича «Дикая порфира»

Статья посвящена рассмотрению репрезентации историко-географических реалий в первой поэтической книге М. А. Зенкевича «Дикая порфира» (1912). Акмеистическая модель мира, конструируемая и утверждаемая поэтом в стихотворениях, составивших данную книгу, основывается на абсолютизации материи как первоисточка тварного развертывания универсума. Представляя собственную версию «адамизма» – одного из концептуальных параметров акмеистического миропонимания, М. Зенкевич создает миф о материи, которая мыслится одновременно и двигателем природного саморазвития мира, и источником человеческого самосознания в бытии. «Адамистический» возврат к бытийным первоосновам в зенкевичевской поэтике разворачивается в последовательной экспликации геологических, биологических, исторических и антропологических проекций материального движения универсума. В этом отношении особенно значимой видится та часть книги «Дикая порфира», в которой лирический субъект М. Зенкевича реконструирует исторический маршрут человечества. Переосмысляя символистские репрезентации мифологизированного исторического прошлого, поэт концептуально совмещает исторические и географические реалии как способ художественного постижения

мировой истории. Рефлексивное постижение онтологического становления и самоосуществления человека раскрывается в стихотворениях книги посредством актуализации «точек зрения» и поступков легендарных и исторических лиц, вписанных в географические пространства Древнего Рима, Персии, Вавилона, Египта, мифологической Греции, Скандинавии, восточных степей и Древней Руси. Человек-Адам в мифопоэтике «Дикой порфиры» исторически неразрывно связан с природно-географической данностью его существования. Это позволяет, во-первых, выделять в структуре зенкевичевской книги своеобразный географический «сюжет», а во-вторых, обнаруживать в поэтически репрезентируемой «исторической географии» М. Зенкевича геософские смыслы, сакрализирующие пространство как область осознания «темного родства» человека с природным миром и свидетельствующие об эсхатологической направленности «адамистического» мифа о материи в поэтике «Дикой порфиры».

Ключевые слова: М. Зенкевич, адамизм, географический «сюжет», геософия, мифопоэтика, поэтическая рецепция мировой истории, художественная онтология.

Arkady A. Chevtaev

«Historical Geography» in the Poetics of the Book of Poems «Wild Porphyry» by M. A. Zenkevich

The article is devoted to the consideration of the representation of historical and geographical realities in the first poetic book “Wild Porphyry” (1912) by M. A. Zenkevich. The acmeistic model of the world, constructed and approved by the poet in the poems, that composed this book, is based on the absolutization of matter as the primary source of the created unfolding of the universe. Presenting his own version of “adamism” – one of the conceptual parameters of the acmeistic worldview, M. Zenkevich creates a myth about matter, which is thought to be both the engine of the natural self-development of the world and the source of human self-awareness in being. The “adamistic” return to the fundamental principles of being in Zenkevich’s poetics unfolds in a consistent explication of geological, biological, historical and anthropological projections of the material movement of the universe. In this regard, the part of the book “Wild Porphyry” in which the lyrical subject of M. Zenkevich reconstructs the historical route of mankind is particularly significant. Rethinking the symbolistic representations of the mythologized historical past, the poet conceptually combines historical and geographical realities as a way of artistic comprehension of world history. The reflexive comprehension of the ontological formation and self-realization of man is revealed in the poems of the book through the actualization of the “points of view” and the actions of legendary and historical figures inscribed in the geographical spaces of Ancient Rome, Persia, Babylon, Egypt, mythological Greece, Scandinavia, the eastern steppes and Ancient Russia. The Adam-man in the mythopoetics of the “Wild Porphyry” is historically inextricably linked with the natural and geographical reality of his existence. This allows, firstly, to identify a peculiar geographical “plot” in the structure of Zenkevich’s book, and secondly, to discover geosophical meanings in the poetically represented “historical geography” of M. Zenkevich, sacralizing space as an area of awareness of “the dark kinship” of man with the natural world and testifying to the eschatological orientation of the “adamistic” myth of matter in the poetics of “Wild Porphyry”.

Key words: M. Zenkevich, adamism, geographical “plot”, geosophy, mythopoetics, poetic reception of world history, artistic ontology.

Индивидуально-авторское видение путей «преодоления» символизма, предлагаемое и утверждаемое в поэзии М. А. Зенкевича на рубеже 1900-х – 1910-х гг., встраиваясь в общий эстетический и мировоззренческий контекст зарождающейся акмеистической парадигмы творчества, характеризуется стремлением выйти за пределы устойчивых представлений о предмете и сущности поэтической рефлексии. В зенкевичевской версии акмеизма первостепенной оказывается жажда, с одной стороны, уяснить первоисточки тварного бытия в их материально-эмпирической данности, а с другой – постичь место человека в природной онтологии универсума.

Поэтому магистральной стратегией М. Зенкевича является словесно-образная репрезентация многомерных форм становления мировой материи и глубинной причастности (по определению самого поэта – «темного родства» [8, с. 52–53]) человеческого «я» ее сущностным проявлениям. Художественная концепция первой книги стихов М. Зенкевича «Дикая порфира», изданной в 1912 году и явившей одну из граней формирующегося акмеистического представления о взаимодействии слова и реальности, постулирует материальные основы мироздания в качестве онтологического абсолюта, действие которого определяет существование и развертывание мира во времени и пространстве.

Одним из первых на эту особенность творческого мировидения поэта обратил внимание Вяч. И. Иванов, отметивший в рецензии на «Дикую порфиру», что М. Зенкевич «пленился Материей, и ей ужаснулся» и что «этот восторг и ужас заставляют его, своеобразно, ново, упоенно <...> развертывать перед нами – в научном смысле сомнительные – картины геологические и палеонтологические» [9, с. 44]. Этот тезис поэта-символиста о творчестве молодого собрата по перу, выступающего своеобразным «оппонентом» символистским поэтическим практикам, видится важным в двух аспектах. Во-первых, в ивановском суждении прямо определяется ценностно-смысловой центр художественного мира М. Зенкевича – материя как основа основ и божество эмпирически открывающегося человеческому сознанию универсума. Во-вторых, Вяч. Иванов указывает на осуществляемую в зенкевичевских стихах поэтизацию естественно-научных знаний. При этом геологические, палеонтологические, биологические, астрономические представления об устройстве природы оказываются не столько сциентистски «сомнительными», сколько подчиненными концептуальной телеологии книги стихов – явить материю в качестве бытийных «альфы и омеги». Как показывает О. А. Лекманов, в «Дикой порфире» исключительно «большую роль играет почти медицински дотошное изображение зачатия, рождения и смерти» [15, с. 16], то есть представление того пути, который проходит любой природный феномен бытия. Актуализация процессов зарождения, развития и умирания всех физически явленных реалий мироздания, включая и саму вселенную, что декларируется в лирическом диптихе «Гимны к материи», помещенном в сильную позицию начала книги, эксплицирует мифопоэтическое видение поэтом онтологической сущности движения универсума. Материя в рецепции М. Зенкевича сопрягается с космогонией и эсхатологией, определяющими бытийный вектор самоосуществления природно-эмпирического мира, и поэтому репрезентация ее проявлений и действий носит отчетливо мифологический, а не сциентистский характер.

Миф о материи, создаваемый и утверждаемый поэтом в «Дикой порфире», при всем научном антураже его семиотического воплощения, коренится в концепции мистического прозрения сущности бытия. Отказываясь от интеллигибельного «прорыва» в потустороннее, декларируемого и многопланово разрабатываемого символизмом, М. Зенкевич стремится постичь неведомое посредством «всматривания» в эмпирическую феноменальность сущего. Как справедливо констатируют исследователи, в первой книге стихов поэта «мистика символизма уступает свое место “естественно-научной мистике”, где объектом поклонения (и познания) станет могущественная Природа, а лирический субъект займет неустойчивую позицию зверя / Бога, и приносящего себя в жертву Природе-матери, и бросающего ей вызов» [23,

с. 125]. Именно мистическое благоговение перед материей, восхищающей и ужасающей поэтическое «я» М. Зенкевича неисчерпаемостью своих проявлений и неизбывной универсальностью предначертанного им маршрута от зарождения к гибели, определяет художественную антропологию «Дикой порфиры». Конечно, в структуре данной книги стихов эксплицируется «взаимодействие и противостояние трех миров: макромира (земли и космоса), “среднего мира” (человека) и “нижнего мира” (природно-биологического)» [11, с. 27]. Однако при этом каждое из этих трех измерений миропорядка так или иначе соотносится с человеческим «я» – или в аспекте субъектной «точки зрения», или в аспекте мотивно-образного построения текста. «Новый Адам», мифологема которого является ценностно-смысловым основанием акмеистической парадигмы творчества в начале 1910-х годов [24, с. 118–119], в зенкевичевском понимании предстает человеком не только дающим (возвращающим) имена сущим феноменам бытия, но и определяющим тварную логику их существования и движения в мироздании.

«Адамистический» возврат к бытийным первоосновам в поэтике М. Зенкевича разворачивается в последовательной экспликации геологических, биологических, исторических и антропологических проекций материального развития универсума. Такая концептуализация мира, с одной стороны, свидетельствует о стремлении лирического субъекта к «всеохватности» и «сверхисторической» «вездесущности», а с другой – показывает неизбежное соизмерение доисторического опыта бытия с самоактуализацией человека в истории и / или современности. В этом отношении видится принципиально важным первоначальное деление М. Зенкевичем «Дикой порфиры» на сюжетно-тематические разделы «Материя», «История», «Лирика» и «Переводы», не осуществленное в издании книги, но сохраненное в композиционном расположении стихотворений [8, с. 628–629]. Выдвигая в особый раздел «Историю», поэт, во-первых, акцентирует возникновение исторического (антропологического) модуса развития материи из ее геологических и биологических первоисточков, а во-вторых, показывает, как и по каким маршрутам складывается движение сознающего свою самость человеческого «я». Идеи дарвинизма, эволюционной биологии и позитивистской антропологии, активно развивающиеся на рубеже XIX–XX веков, безусловно, оказывают влияние на создаваемый М. Зенкевичем миробраз, однако поэт не подчиняется их концептуальным построениям, а превращает их в образные, мотивные и сюжетные элементы собственной поэтики. Присущая «Дикой порфире» антропологизация геологии и палеонтологии [16] закономерно выдвигается на первый план в изображении человеческих свершений в контексте мировой истории. Обращение поэта к историческому измерению тварного бытия обусловлено необходимостью верифицировать идею царственности, вынесенную в заглавие книги («порфира» как атрибут высшей власти). Поэтому, как отмечает П. А. Чеснялис, героями «исторической» части книги стихов оказываются «обладатели “цивилизованной порфиры”, известные правители древности», которым «необходимы те же качества, которые сама правительница-природа получила от материи: мудрость, способность к установлению гармонии и, в то же время, агрессивность, без которой невозможно созидание» [26, с. 102]. Герои «Дикой порфиры», прообразами которых являются исторические вершители судеб мира, конечно, воплощают собой онтологическую диалектику природно-эмпирического и

духовно-ментального самоосуществления «я» в миропорядке. Поэтому «царственные» персонажи помещаются в центр концептуального развития ценностно-смысловых интенций книги.

Конечно, на своеобразный «историзм» «Дикой порфиры» М. Зенкевича обращают внимание исследователи творчества поэта [12, с. 115; 22; 23, с. 122–125; 23]. Особо отмечается, что зенкевичевскому лирическому субъекту присуще «понимание логики исторического процесса как подчиненного природным законам, где правитель, будь он философ или варвар / атлет, включен в круговращение таинственных природных сил» [23, с. 122]. Соответственно, рецепция и репрезентация истории в художественном универсуме М. Зенкевича обусловлены логикой смыслового развертывания мифа о материи, в структуре которого человек мыслится одновременно и встроенным во всеобъемлющий природно-эмпирический «организм» мироздания, и жаждущим утверждения своей онтологической «самости» и возвышения над материальными основами мира. Изображая исторический «маршрут» человека от древнейших времен к культурно-цивилизационному самосознанию современности, поэт раскрывает «темное родство» человеческого «я» с первородной материей, которое свидетельствует о тщетности антропологических притязаний на статус «венца творения» и вершителя бытийных судеб. Как замечает Е. В. Тырышкина, в зенкевичевской поэзии показано, что «обращение к центральной проблеме – роли и месту человека по отношению к Природе по мере развития истории человечества, привело к столкновению с непознаваемым» [22, с. 145]. Неведомое и таинственное измерение бытия в концепции М. Зенкевича предстает тождественным природным первоистокам зарождения и существования мира и потому вскрытие человеком своей причастности материи уподобляется соприкосновению со своеобразной «потусторонней» областью миропорядка. Поэтому художественная антропология в «Дикой порфире» оказывается сосредоточенной, прежде всего, на экспликации исторического процесса как «царственного» самоутверждения человеком своего «я» в мире и «узнавания» природного инобытия.

При этом принципиально важным видится то, что зенкевичевская репрезентация мировой истории помещается в географический контекст культурно-цивилизационного самополагания человечества в земном миропорядке. Поэтически реконструируя исторические эпохи вхождения человека в тварный универсум и его антропологического освоения (познания себя и природы), М. Зенкевич включает историю (ее царственных вершителей, древние государства, складывающиеся этносы и присущие им мифологические, религиозные и социокультурные представления) в пространственный контекст земного мира. В «Дикой порфире», при всей многомерности изображения материи, явленной в астрономическом, геологическом, палеонтологическом, биологическом, физиологическом аспектах природной «витальности» бытия, именно Земля как планетарное образование и как исток всех форм органической и неорганической жизни помещается в центр субъектной рефлексии (ср.: «О мать Земля! Ты в сонме солнц блестела, / Пред алтарем смыкаясь с ними в круг, / Но струпиями, как Иову, недуг / Тебе изрыл божественное тело» [8, с. 48]). Онтологический «геоцентризм» М. Зенкевича закономерно экстраполируется на восприятие истории, эпизоды которой в структуре книги стихов сопрягаются с различными пространственно-географическими сегментами миропорядка.

«Дикая порфира» представляет собой именно поэтическую книгу, то есть демонстрирует архитектурное единство и смысловую целостность составляющих ее стихотворений, наследуя опыту символистов. Как показывает М. Н. Дарвин, в художественной практике символизма и постсимволизма наблюдается «развитие антропоморфных топосов книги» и потому поэтическая книга «предстает как воплощение человеческой личности» [7, с. 187]. Думается, что в зенкевичевском случае постулирование антропологических оснований субъектной рефлексии в концептуальном «сверхсюжете» книги определяется движением «адамистической» «точки зрения» поэтического «я» в координатах «исторической географии» земного мира. Акмеистический адамизм М. Зенкевича предстает процессом ментальной ре-онтологизации бытия, в котором доисторическое и историческое прошлое мира подвергаются смысловой переоценке. С. М. Городецкий, обосновывая в статье-манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913) «адамистическую» концепцию акмеизма, отмечал, что зенкевичевский новый Адам в «Дикой порфире» «с юношеской зоркостью <...> вновь и вновь увидел нерасторжимое единство земли и человека» и, «сняв наслоения тысячелетних культур, <...> понял себя как “зверя, лишённого и когтей и шерсти”» [4, с. 87]. Именно познание глубинной природы человека в его историческом и природно-географическом движении становится сущностью адамизма М. Зенкевича, поэтому поэт очерчивает путь человечества в мировой истории, соотнося его с освоением и укоренением в реалии земного пространства.

Вопрос о репрезентации художественной «географии» и ее исторического измерения в творчестве поэта до сих пор остается не только не изученным, но и даже не обозначенным. Сосредоточивая внимание на «геолого-палеонтологических» и «физиологических» параметрах художественного мира М. Зенкевича, исследователи, как правило, редуцируют значение историко-географических реалий в творческой концепции поэта. В этом отношении исключение составляют работы Е. К. Созиной, осмысляющей конструирование в зенкевичевской поэтике своеобразного «скифского текста» [21], и Н. А. Рогачевой, аналитически описывающей «сибирское» пространство в универсуме М. Зенкевича [19]. Данные исследования, обращенные к локальным аспектам геокультурного мышления поэта, свидетельствуют о концептуальном значении истории и географии в их аксиологическом и онтологическом сопряжении для построения зенкевичевского мифа о материи и ее действия на человеческое «я».

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на «геоисторическом» аспекте поэтики книги стихов М. Зенкевича «Дикая порфира» как на одном из центральных параметров художественной антропологии поэта. Представляется, что синтез истории и географии в структуре зенкевичевского художественного универсума является смысловым основанием репрезентируемого исторического движения человечества в земном (материально-эмпирическом) пространстве и потому определяет логику бытийного познания человеком его «темного родства» с материальной первозданностью природы. Отметим, что нашей целью является не исчерпывающий анализ «адамистического» сопряжения исторических и географических координат в структуре «Дикой порфиры», требующий детального описания всех «исторических» стихотворений, а аналитическое уяснение общей логики зенкевичевского развертывания истории в географическом пространстве земного мира.

Соответственно, на первый план нами выдвигается осмысление поэтического «картографирования» мировой истории в контексте поэтического адамизма М. Зенкевича.

Прежде всего, укажем, что в современном литературоведении вопросы взаимодействия словесного творчества и географического пространства, ведущего к образованию своеобразного «геотекста», поднимаются регулярно и образуют особую область науки о литературе. Так, обстоятельный обзор исследований пространственно-географических аспектов литературного творчества, предлагаемый О. Н. Александровой-Осокиной, свидетельствует о методологически разнородной, но вполне оформившейся области междисциплинарных исследований – «геопоэтике», нацеленной на постижение ценностно-смысловых связей между авторским творческим актом, репрезентируемым миром и географическим пространством [2]. Конечно, термин «геопоэтика» все еще остается недостаточно отчетливым и, по сути, обозначает конгломерат различных представлений о родстве и единстве географического, культурного и художественно-эстетического измерений поэтического мирообраза. В частности, видится значимым определение «геопоэтики» как «взаимодействия и единства земного пространства (гео) и организующей его культурной формы (поэтика)», что в свою очередь, ведет к определению «геопоэтического образа» как «развитого символического образа территории как единого целого» [1, с. 143]. Сразу же отметим, что в случае М. Зенкевича этот тезис требует поправок, так как в восприятии поэта география, пространственно очерчивая историческое бытие человека, предстает не столько основой человеческой ментальности, сколько ее материально-природным сопутствием, в соответствии с которым «царственные» персонажи зенкевичевского мира осуществляют свою бытийную волю и сталкиваются с «потусторонностью» всевластия материи.

Представления о смысловой взаимосвязи истории и географии концептуализируются на рубеже XIX–XX веков. Так, в изложении лекционного курса основ «исторической географии» С. М. Середонина обобщается опыт данной отрасли знания и отмечается, что она сосредоточена на «изучении взаимных отношений природы и человека в прошедшем» [20, с. 1], то есть призвана концептуализировать историческое самополагание этноса в природно-географических реалиях земного мира. В свою очередь, в современных научных представлениях «историческая география» мыслится той областью знания, которая включает в себя «широкий круг проблем, касающихся практически всех пространственных аспектов развития человеческого общества и изучения исторических закономерностей в их пространственной форме» [13, с. 15]. Междисциплинарный характер «геоисторических» изысканий указывает на то, что сакрализация пространства как места исторического самоосуществления человеческого «я» отвечает не только мифопоэтическому миропредставлению, но и универсальной потребности человека в физическом обустройстве и смысловом обосновании собственного «геопространственного» положения. Поэтому проблема географических параметров исторического самосознания человечества оказывается одной из ключевых проблем социальной антропологии.

Закономерно, что модернистские практики художественного мировидения обращаются к проблематизации и ценностному обоснованию человеческой истории в ее культурно-географической феноменальности. Как показывает исследование Е. А. Чач, на рубеже XIX–XX веков предельно обостряется интерес к чужим

(прежде всего – ориентальным) пространствам и культурам, реализуемый и в художественных, и в «жизнестроительных» интенциях ценностно-смыслового самоопределения человека Серебряного века [25, с. 3–9]. Актуализированная в эпоху модернизма рефлексия над реалиями и смыслами иных культур с их исторической и географической спецификой проявляется в творчестве многих поэтов и писателей начала XX столетия. Соответственно, экспликация «исторической географии» в ранней поэзии М. Зенкевича, с одной стороны, отвечает общему стремлению символизма и постсимволизма к осмыслению иных (архаических и экзотических) культур, а с другой – предстает фактором создания собственной мифопоэтической картины мира.

Итак, в «исторической» части книги «Дикая порфира» эксплицируются мир древности и его «царственные» представители – правители и вершители судеб человечества. Репрезентируемая поэтом «галерея» деятелей мировой истории явно соотносится с циклом В. Я. Брюсова «Любимцы веков» (1900), в стихотворениях которого предлагаются образные реконструкции исторических и легендарно-мифологических личностей. Однако, если у старшего поэта-символиста на первый план выдвигается идеологема онтологического величия человека в различные исторические эпохи (ср.: «Я исчерпал до дна тебя, земная слава! / И вот стою один, величьем упоен, / Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон» («Ассаргадон», 1897) [3, с. 144]), то для М. Зенкевича, напротив, первостепенным оказывается вскрытие причастности «царственного» «я» глубинным первоосновам природного бытия. Мировая история и ее пространственные контексты в «Дикой порфире» предстают «катализатором» постижения человеком всемогущества материи в ее макрокосмическом и микрокосмическом проявлениях. Поэтому в зенкевичевской репрезентации исторических эпох нарушается принцип историзма: в отличие от брюсовского цикла, в котором стихотворения располагаются в соответствии с исторической хронологией (от древности («Ассаргадон») к Новому времени («Наполеон»)), в книге М. Зенкевича порядок следования текстов определяется концептуальной логикой исторического освоения человечеством земных пространств. Поэтому в «Дикой порфире» акцентированы те времена и эпохи, когда «человек еще не исключал себя из природно-ландшафтной среды и, чувствуя себя частичкой природы, Космоса, космизировал и свои пространственные ощущения и представления» [18, с. 460].

«Исторический» сегмент зенкевичевской книги открывается стихотворениями «Марк Аврелий» и «Коммод», образующими своеобразный поэтический «диптих». Изображение личностей и деяний римских императоров (отца и сына, имена которых вынесены в заглавия текстов) концептуализируют Рим в качестве античного центра цивилизованного мира. Римская империя, включавшая в себя огромные территории во всех географических направлениях, становится пространственной точкой отсчета познания человеком своей антропологической и онтологической сущности. При этом со-противопоставление Марка Аврелия и его сына Коммода оказывается обусловленным не столько сложившейся в историографии их социально-нравственной антиномичностью (добродетельный отец-философ, способствующий процветанию Рима, и развратный сын, влекущий империю к краху), сколько бытийным отношением к «темному родству» с хтоническими основаниями мироздания. В стихотворении «Марк Аврелий» римский император изображается в

ситуации его оборонительно-завоевательных походов против германских племен, то есть оказывается выдвинутым из «своего» (римского) пространства в «чужие» (северо-западные) пределы:

Под северным дождем туманным,
На топи настелив валы,
Победно нес ты к маркоманнам
От крови ржавые орлы [8, с. 58].

Представая носителем человеческой мудрости и цивилизации, Марк Аврелий, во-первых, соприкасается с бытием варварских народов, которые сохраняют связи с таинственной сутью природы («А рядом рыжие германцы, / Щитами толстыми звеня, / Кружили неуклюже танцы / В лесу дубовом у огня» [8, с. 59]), а во-вторых, возводит на вершину Римской империи сына, в котором мощно и необузданно проявится действие природных инстинктов («К построенным легионерам / Ты вышел с сыном – молчалив. // Вот кесарь ваш! Над затхлой бойней, / Где с туш струится красный след, / Над сбродом варваров – достойней, / Чем мудрецы, царит атлет!» [8, с. 58]). В зенкевичевской концепции императору-философу в северо-западных пространствах земного мира открывается знание того, что телесно-природное начало в человеке сильнее одухотворенной мысли. Поэтому император Коммод во второй части «диптиха» образно воплощает торжество плоти над разумом. Рим здесь предстает вместилищем атлетических игр, телесных наслаждений, варварских забав. Коммод своим правлением вносит в имперскую столицу буйство природных инстинктов, и потому конюшни, боины мясников, ипподромы, гладиаторская арена Колизея, лупанары становятся пространственными маркерами римской жизни. Пробуждение варварства в центре цивилизации мыслится онтологическим «узнаванием» причастности человека хаосу первоматерии, что пуантируется в финале стихотворения:

Что если кровожадным нюхом
В истоки солнц – глухой тайник –
Ты, темный зверь, ясней проник,
Чем твой отец крылатым духом?

И мясом кесари не сыты:
Рабы стихий – мы пасть должны,
И бегом солнц потрясены
Ристалищ огненных орбиты... [8, с. 60].

Как видно, свое движение в историческом времени и географическом пространстве лирический субъект М. Зенкевича начинает с оппозиции Римской империи и северо-западных земель. Центр цивилизации и ее периферия сопрягаются как «геоисторические» области соприкосновения человека с всевластием природы, проявляющемся в человеческом микрокосме и демонстрирующем его родство с вселенским макрокосмом.

Знаки «солнца» и «огня», обозначающие всеохватность движений материи в антропологическом ракурсе мировосприятия, продуцируют смещение субъектного взгляда от Римской империи к более древней исторической формации – Персидскому царству, а точнее – к его религиозно-мифологическим представлениям. В

стихотворении «К Агуре-Мазде» эксплицируется практика зороастрийского поклонения «огню» как основе всего сущего. Лирическое «я» М. Зенкевича здесь уподобляется жрецу, который исполняет обряд огнепоклонничества, но при этом акцентирует онтологическое тождество микрокосма и макрокосма:

Мой тлен твоим стихиям сладок!
Я им тебя не загрязню –
Лишь вспыхну разложением радуг,
Приблизясь к твоему огню [8, с. 61].

Персия и зороастризм открывают историко-географическое движение зенкевичевского поэтического «я» в пространстве Древнего Востока. Восточные реалии истории репрезентируются в стихотворениях «Вавилон» и «Навуходоносор», в которых осмысливается бытие Вавилонского царства. Оно сопрягается с библейскими представлениями о географическом положении земного рая – Эдема, которому наследует средоточие человеческой греховности (ср.: «Как мавзолей грехопаденья, / На месте рая вырос ты, / Болезненное порожденье / По нем тоскующей мечты» [8, с. 61]). Вавилон как центр древнего мира, с одной стороны, эксплицирует мнимое величие человечества, а с другой – показывает его движение к познанию глубинных основ первоматерии, в котором антропологическое высокомерие упирается в абсолют природно-хтонического развертывания мира: «Но путь один с твоим владыкой: / Беги от идолов и смол / Впивать торжественный и дикий / И древний, как земля, глагол, – // Чтоб вымерших несчетных тварей / Чудовищная кровь и слизь, / Свой хаос обуздав в пожаре, / В тебе ядром огня слились!» [8, с. 62] «Владыка» Вавилона (Навуходоносор), упомянутый в качестве бытийного поводыря народов, в посвященном ему стихотворении по принципу «ролевой» лирики эксплицирует свое погружение в животное-природное состояние существования. По воле Бога уподобленный быку царь Вавилона постигает тварное единство человека и природы:

В тростниках по вязким скатам
Лез я, жажду утоля,
Между Тигром и Евфратом
С вепрями топтать поля.

Жаждой бешеной влекомый
От воды на темя скал,
Соки молочайной сомы,
Исцеляясь, я лизал [8, с. 63].

Обнаруживая в Вавилонском царстве (средоточии могущества древнего мира) и в самосознании Навуходоносора (одного из самых прославленных царей Вавилона) тяготение к бытийному первородству материи, лирический субъект М. Зенкевича актуализирует события «индийского» похода Александра Македонского. В стихотворении «Поход Александра в Индию» географические координаты древней истории предельно сдвигаются на восток, проявляющий себя как подлинно неведомое для эллина-европейца (ср.: «Все было странно – среди болота / Рабами запряженный плуг; / И пестрых тигров позолота, / Краснеющая сквозь бамбук. // И девушки – их поступь строже / Медлительной походки жриц, / Но как у змей, отливывы кожи / И, точно когти, сгиб ресниц» [8, с. 64]). Индия как геокультурное пространство древней истории оказывается подлинной «потусторонностью», в которой человек существует в соответствии с первозданными ритмами природного бытия.

Данное стихотворение отчетливо вскрывает ценностно-смысловые различия восприятия «экзотических» пространств в поэтике М. Зенкевича и Н. С. Гумилева. Гумилевское сознание стремится к онтологической конвергенции разнородных культур и цивилизаций посредством восхождения к духовным основаниям миропо-рядка. Так, в поэме «Северный Раджа» (1908), диалогически переосмысляемой в поэтике зенкевичевского стихотворения, акцентируется вхождение восточного откровения о мире в западноевропейское культурное пространство (ср.: «Се – царь! Придите и поймите / Его спасающую сеть, / В кипучий вихрь его событий / Спешите кануть и сгореть. // Легко сгореть и встать иными, / Ступить на новую межу, / Чтоб встретить в пламени и дыме / Владыку Севера, Раджу» [5, с. 206]). Если в гумилевской версии соприкосновения геокультурных пространств свершается откровение о божественной целостности универсума, то у М. Зенкевича столкновение запада и востока ведет к осознанию неизбывности природно-хтонических основ бытия, которые проступают в образах завоеванных пространств и увлекают за собой царственного владыку – Александра Великого:

Но не Ворота Геркулеса –
Пределы покоренных стран,
Ворота темного Айдеса
Ему откроет океан [8, с. 65].

Упоминание «Ворот Геркулеса» (Геркулесовых столпов), то есть выхода из Средиземного моря в Атлантический океан, которые античными мореходами считались границей между миром живых и мертвых, в поэтической «географии» М. Зенкевича актуализирует движение в природное инобытие. Как отмечает А. В. Подосинов, западные морские пределы в древности мифологически символизируют «выход в открытый Океан» и потому воспринимаются «как нечто лимитрофное между жизнью и смертью», то есть являют пространственную границу «между земным и загробным мирами» [17, с. 45]. «Ворота Геркулеса», соответственно, осознаются не как географическая координата победных свершений великого завоевателя античности, а как врата в Аид – подземное царство мертвых, в котором процессы природного саморазвития мира мыслятся гораздо более отчетливыми, нежели в «посюсторонней» реальности живых.

Поэтому далее в «геоисторическом» миромоделировании «Дикой порфиры» акцент переносится именно на онтологическое инобытие и его пространственно-географические маркеры. В стихотворениях «Нити парок» и «Тени», актуализирующих реалии древнегреческой мифологии, реконструируется Аид как пристанище умерших душ, которое тождественно «возвращению» в изначальную тьму первозданности (ср.: «Иль лишь затем, чтоб в Аиде, крупинкою золотоносной / В темных волнах проблистав, снова сокрыться во тьму?» [8, с. 66]; «Пусть, налетев, бесплотные виденья / Угрюмо пьют твою густую кровь, / Вещая тайны сумрака и тленья!» [8, с. 66]). «Северо-западные» координаты географического приобщения к иномирию далее сменяются «южными» и «северными». В стихотворении «Двойник» разворачивается картина древнеегипетского движения в загробную жизнь: «И в ту страну, откуда нет возврата, / К недвижимым водам Ха, на Озирисов Лик, / На красное судилище заката, – / Зачем так медленно бредешь ты, мой двойник?» [8, с. 67]. В стихотворении «Валгалла» изображается потусторонний мир скандинавских мифов, управляемый верховному богом Одину: «С утра звучит призывный вопль валкирий, / Как хриплый крик стервятника-орла, / И сохнет кровь, как черная смола, / И стынет мозг, как студень, в красном жире» [8, с. 67].

Как видно, раскрывая «историческую географию» сквозь призму мифологических представлений, зенкевичевский лирический субъект стремится охватить все географические направления пробужденного к жизни мировой материей человечества. Мифопоэтический символизм универсально утверждает «расположение всех элементов по отношению к направлениям (осям) север – юг и восток – запад» [10, с. 319]. «Запад», «восток», «юг» и «север» в пространственно-географической репрезентации истории М. Зенкевичем являются ориентирами не волевого освоения мира человеческим «я», как, например, в поэтическом неоромантизме Н. Гумилева, а приобщения к природно-хтоническим и материально-биологическим основам универсума. Гумилевская «Муза Дальних Странствий» [6, с. 22], влекущая лирическое «я» к конвергентному единению земного и небесного, в «Дикой порфире» полностью лишается романтических коннотаций, так как ведет человека в мир осознания своей животной природы и торжества первобытных инстинктов.

Очертив «историко-географические» параметры Ойкумены в ее западных, восточных, южных и северных пределах, лирический субъект М. Зенкевича восходит к национальным горизонтам «исторической географии». Стихотворения «На Волге», «Две крови», «Князья» и «Слепцы» демонстрируют драматические обстоятельства исторического развития Руси в контексте ее природно-географического становления и самополагания. Именно освоение природы и ее глубинных основ здесь мыслится истоком русского бытийного самоосуществления:

И к побережьям ледовитым,
Где мамонты погребены,
К кольцу незыблемой стены,
Хранимой голубым нефритом,
Влеклись разбойничьи челны («На Волге») [8, с. 68].

При этом важнейшим параметром бытийного движения Руси в историческом пространстве земного мира оказывается «кровь» как знак родства с природным миропорядком. Мифопоэтически «олицетворяя принцип жизни, душу, силу» и являясь «красной соляной энергией» [14, с. 159], «кровь» в зенкевичевском историческом универсуме символизирует онтологический порыв русского самосознания, с одной стороны, к трагическим смешению и борьбе противоположностей (ср.: «То меж причудливых извилин / С тяжелой кровью спорит кровь» («Две крови») [8, с. 69]), а с другой – к познанию глубин вселенского микрокосма (ср.: «Пусть, как кровь, звенящую по венам, / Взрывы солнца стрелкою мы метим, – / Вечный мрак с его зловонным тленом / Золотом каких стихий осветим?» («Князья») [8, с. 71]). Декларируемая чуткость к движению «крови» (то есть жизни в ее природно-хтонических проявлениях) в контексте амбивалентного, но неизбывного единения бескрайних географических пространств, которым сопровождалось историческое становление России, оборачивается в концепции М. Зенкевича прозрением бытийного конца времен. Лишенные физического зрения и потому обладающие даром предвиденья русские «слепцы» в одноименном стихотворении, пуантирующем «геоисторический» маршрут лирического субъекта, пророчат апокалиптический итог мира:

Уж земля в горниле трубном плавится,
Мрет скотина и хлеба не роятся,
Только небо зорями кровавится,
Да росой плачет Богородица... [8, с. 72]

Как видим, М. Зенкевич показывает «историческое» постижение человеком собственной природы, которая, при всех духовно-нравственных устремлениях антропологического «я», познается как производная хтонической материи в ее биологических, физиологических и психологических проявлениях. Эволюция человечества – от пространственно-географических пределов Ойкумены к бескрайности пространств России – оказывается «адамистическим» «узнаванием» «темного родства» человека и материальных первооснов жизни.

Итак, в книге стихов М. Зенкевича «Дикая порфира» репрезентация историко-географических реалий является одним из центральных параметров конструирования мифопоэтической реальности. Переосмысляя символистские репрезентации мифологизированного исторического прошлого, поэт концептуально совмещает исторические и географические реалии как способ художественного постижения мировой истории. Рефлексивное постижение онтологического становления и самоосуществления человека раскрывается в стихотворениях книги посредством актуализации «точек зрения» и поступков легендарных и исторических лиц, вписанных в географические пространства Древнего Рима, Персии, Вавилона, Египта, мифологической Греции, Скандинавии, восточных степей и Древней Руси. Человек-Адам в мифопоэтике «Дикой порфиры» исторически неразрывно связан с природно-географической данностью его существования. Это, во-первых, указывает на наличие в структуре зенкевичевской книги своеобразного географического «сюжета», а во-вторых, свидетельствует о геософских смыслах репрезентируемой «исторической географии», посредством которых земное пространство сакрализуется как область «темного родства» человека с природным первоначалом универсума. Соответственно, «историческая география» является принципиально важным семантическим компонентом «адамистического» мифа о материи, утверждаемого в поэтике книги стихов М. Зенкевича «Дикая порфира».

Список литературы

1. Абашев В. В., Абашева М. П. Литература и география. Урал в геопозитике России // Вестник Пермского университета. История. – 2012. – № 2 (19). – С. 143–151.
2. Александрова-Осокина О. Н. Вопросы геопозитики в современном литературоведении // Научный диалог. – 2020. – № 5. – С. 216–241.
3. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Худ. лит., 1973. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. – 672 с.
4. Городецкий С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О. А. Лекманова и А. А. Чабан. – СПб.: Гуманитарная Академия; Изд-во Тимофея Маркова, 2014. – С. 84–90.
5. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: Воскресенье, 1998. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). – 501 с.
6. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: Воскресенье, 1998. – Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910–1913). – 344 с.
7. Дарвин М. Н. Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст. – М.: РГГУ, 2018. – 288 с.
8. Зенкевич М. А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. – М.: Школа-пресс, 1994. – 688 с.
9. Иванов Вяч. И. Marginalia // Труды и дни. – 1912. – № 4–5. – С. 38–45.
10. Кирло Х. Словарь символов: 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. – М.: Центрполиграф, 2010. – 525 с.
11. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М.: МАКС-пресс, 2001. – 183 с.

12. Кихней Л. Г., Ламзина А. В. Специфика «рамочного текста» в книгах М. А. Зенкевича «Дикая порфира» и «Под мясной багрянницей» // Филологический класс. – 2021. – Т. 26. – № 3. – С. 112–124.
13. Коновалова И. Г. Историческая география на междисциплинарных перекрестках // Историческая география / отв. ред. И. Г. Коновалова. – М.: Кругъ, 2012. – Т. 1. – С. 8–19.
14. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Золотой век, 1995. – 398 с.
15. Лекманов О. А. О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. – М.: Intrada, 2006. – 124 с.
16. Макуилен К. «Голос материи» Зенкевича: палеонтология в эпоху модерна // Новое литературное обозрение. – 2023. – № 1 (179). – С. 71–86.
17. Подосинов А. В. Куда плавал Одиссей? О географических представлениях архаической эпохи. – М.: Языки славянских культур, 2015. – 200 с.
18. Подосинов А. В. Ех oriente lux! Ориентация по странам света в архаических культурах Евразии. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 720 с.
19. Рогачева Н. А. Пространство Сибири в творчестве Михаила Зенкевича: философия и поэтика // Уральский исторический вестник. – 2016. – № 1 (50). – С. 49–55.
20. Середонин С. М. Историческая география. – Петроград: Типография Главного Управления Уделов, 1916. – 241 с.
21. Созина Е. К. Скифский текст в творчестве М. А. Зенкевича // В мире научных открытий. – 2011. – № 11.6 (23). – С. 1806–1813.
22. Тырышкина Е. В. «Историософия» М. Зенкевича (на материале лирики 1910-х гг.) // Энергия травмы: сб. науч. ст. – Гродно: Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, 2023. – С. 142–152.
23. Тырышкина Е. В., Чеснялис П. А. Эстетика адамизма: лирика М. Зенкевича 1910-х годов // Идеи и идеалы. – 2017. – № 3 (33). – Т. 2. – С. 117–131.
24. Филатов А. В. Содержание понятия «адамизм» и состав адамического мифа Н. С. Гумилева // Stephanos. – 2017. – № 3 (23). – С. 117–125.
25. Чач Е. А. «Ориентализм» Серебряного века: факты и наблюдения. – СПб.: Свое издательство, 2017. – 301 с.
26. Чеснялис П. А. Эстетика и поэтика адамизма в ранней лирике В. Нарбута и М. Зенкевича: дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск: НГПУ, 2015. – 149 с.

УДК 821.161.1+ 82.09

А. В. Громова

Леонид Зуров и Иван Шмелев: творческие переклички

Творчество двух писателей русского зарубежья изучено неравномерно: Ивану Шмелеву посвящены уже десятки исследований, а наследие Леонида Зурова только начинает осмысляться. Одной из лакун являются личные и творческие взаимоотношения Зурова с его старшим современником Шмелевым. В статье рассмотрены отдельные жизненные и творческие пересечения писателей: сотрудничество в одних и тех же периодических изданиях эмиграции (например, в рижском журнале «Перезвоны», почвенническая программа которого была им близка), стремление воссоздать в слове облик утраченной православной Руси, а также возможное влияние прозы Шмелева на творчество начинающего автора, особенно заметное при сопоставлении повестей Зурова «Отчина» (1928) и Шмелева «Неупиваемая чаша» (1918, опубл. 1921). При обращении к различным темам авторы оказались близки в трактовке образа художника и категории красоты. Степень творческой близости Зурова и Шмелева еще предстоит выяснить путем сбора фактов и анализом опубликованных и архивных материалов.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, образ художника, «Отчина», «Неупиваемая чаша».

Leonid Zurov and Ivan Shmelev: Creative Roll Calls

The work of two writers from Russian abroad has been studied unevenly: dozens of studies have already been devoted to Ivan Shmelev, and the legacy of Leonid Zurov is just beginning to be comprehended. One of the gaps is Zurov's personal and creative relationship with his older contemporary Shmelev. The article examines individual life and creative intersections of writers: cooperation in the same periodicals of emigration (for example, in the Riga magazine «Perezvony», the soil program of which was close to them), the desire to recreate in the word the image of the lost Orthodox Russia, as well as the possible influence of Shmelev's prose on the work of a novice author, especially noticeable when comparison of Zurov's novels *The Fatherland* (1928) and Shmelev's *"The Inexhaustible Cup"* (1918, publ. 1921). When addressing various topics, the authors proved to be close in their interpretation of the artist's image and the category of beauty. The degree of creative closeness between Zurov and Shmelev has yet to be clarified by collecting facts and analyzing published and archived materials.

Key words: literature of the Russian diaspora, the image of the artist, «Fatherland», «The Inexhaustible Chalice».

Представителя младоэмиграции Леонида Федоровича Зурова долгое время знали главным образом как «персонажа примечаний» к биографии Ивана Бунина. За последние два десятилетия ситуация заметно изменилась: жизнь и наследие Зурова изучались литературоведами, историками и этнографами, в числе которых И. З. Белобровцева, Л. Е. Грушина, В. Т. Захарова, А. Ю. Пономарев, А. Г. Разумовская, А. Н. Стрижев, Т. Фугаль; были переизданы произведения писателя и частично – письма [11; 16; 19], появились две монографии о нем (А. В. Громовой и В. Т. Захаровой [6], И. З. Белобровцевой [5]), предпринято масштабное исследование его археолого-этнографического наследия в трехстороннем международном проекте «По следам экспедиций Музея Человека в 1930-е годы», объединившем ученых России, Франции и Эстонии [21]. Большую роль в возможности изучать наследие Леонида Зурова играет весомая часть его архива, хранящаяся в Москве в Доме русского зарубежья им. А. Солженицына, включающая не только документы Северо-Западной армии, в настоящее время выделенные в особый фонд, но и материалы этнографических разведок и обширную переписку, до сих пор освоенную лишь минимально. Всё ещё остается множество лакун, заполнение которых могло бы прояснить подробности не только жизни и деятельности самого Леонида Зурова, но и его окружения и в целом литературного процесса русского зарубежья 1920–1960-х годов, поскольку писатель нередко оказывался в эпицентре литературной жизни эмиграции. Одной из таких лакун являются личные и творческие взаимоотношения Леонида Зурова с его старшим современником Иваном Сергеевичем Шмелевым. Не претендуя на полноту раскрытия данной темы, обозначим некоторые проблемные аспекты, нуждающиеся в дальнейшем детальном изучении: это пересечение жизненных и литературных путей писателей и творческие переключки.

Первым пересечением творческих траекторий двух авторов стало их сотрудничество в 1920-е годы в рижском журнале «Пerezvony».

Леонид Зуров в шестнадцать лет стал участником Белого движения и после неудачного наступления Северо-Западной армии на Петроград в 1919 г. вместе с

отступающими частями оказался в Эстонии, а затем перебрался в Латвию. Семнадцатилетний юноша, к этому времени оставшийся круглым сиротой, был вынужден самостоятельно устраиваться на чужбине и пробивать себе дорогу в жизни. Его постоянными увлечениями были литература и история отечества, поэтому наряду с активной работой по сбору и сохранению архива Северо-Западной армии Зуров начал приобщаться к журнальной деятельности, работая в образовавшемся в 1925 г. русскоязычном журнале Риги «Перезвоны» сначала в качестве курьера, а затем секретаря редакции.

«Перезвоны» – еженедельный литературно-художественный журнал, выходивший в Риге с 1925 по 1929 гг. и позиционировавший себя как журнал для семейного чтения. Наряду с газетой «Слово» журнал издавался на средства акционерного общества «Саламандра», сохранившего зарубежные активы еще с дореволюционных времен. Ответственным секретарем журнала был С. А. Белоцветов (1873–1938), брат главы «Саламандры» Н. А. Белоцветова (1863–1935). Литературно-художественным отделом руководил из Парижа Борис Зайцев, отделом искусства – профессор-искусствовед Николай Исидорович Мишеев (1878–1947), ближайшее участие принимал писатель Иван Лукаш. Усилиями Бориса Зайцева для участия в журнале были привлечены Марк Алданов, Иван Бунин, Тэффи, Марина Цветаева, Саша Черный, Евгений Чириков, Иван Шмелев. Журнал также был призван знакомить русскоязычных читателей с новейшими литературными произведениями. Каждый номер был посвящен какому-либо известному деятелю культуры (чаще всего художнику) или событию, большое внимание обращалось на полиграфическое оформление.

Шмелев опубликовал в журнале «Перезвоны» с 1925 по 1927 гг. следующие рассказы и отрывки из романов и воспоминаний: «Песня» (1925, № 3), «В ударном порядке; рассказ ветеринара» (1926, № 9–11), «Блаженные (из «Встреч»)» (1926, № 20), «Грех (из повести «Весной»)» – отрывок из будущего романа «История любовная» (1926, № 21), «Родное (из потерянной рукописи)» (1927, № 35), отрывок «В Крыму» (1927, № 38).

Зуров начал печататься в журнале с 1926 г. и поместил там рассказы «О городе и крепостице Санктпетербург» (1926, № 24), «Выручка» (1927, № 35), «Московское» (1927, № 28), «Последний поход» и «Тот уголок земли» (1927, № 32).

Программу журнала можно определить как почвенническую, его целью была поддержка в русских беженцах обращенности к прошлому утраченной родины, ее истории и искусству. Объединяющая творческих людей идея «русскости» как стратегия редакции была обоснована Иваном Ильиным [2, с. 17]. Так, номер 20 за 1926 г. был посвящен «Дню русской культуры», который отмечался в день рождения Пушкина и был призван объединить русских беженцев. Во вступлении «От редакции» говорилось: «Посвящая по соглашению с “Педагогическим Бюро по организации средней и низшей русской школы за границей”, настоящий номер “Дню русской культуры”, редакция открыла его страницы для русских писателей независимо от политических их устремлений и чаяний, учитывая лишь то, что объединяет всех русских людей, – любовь к родине, ее прошлому, веру в ее будущее, и оставляя на ответственности авторов то, что разъединяет русских людей – детали оценки русской культуры в прошлом, различия в верованиях и взглядах на будущее. День русской культуры да будет днем объединения всех любящих родину...» [15].

На этом этапе творческой биографии Зурова прослеживается сближение с Иваном Шмелевым – не столько формальное (их произведения подчас помещались на соседних страницах журнала), сколько программное – органичная приверженность к почвенническим взглядам. Неслучайно после издания своих первых книг «Кадет» и «Отчина», вышедших в издательстве «Саламандра» в 1928 г., Зуров отправил их для ознакомления Шмелеву, а также А. И. Куприну, И. А. Бунину и Ю. И. Айхенвальду. Именно Шмелев раньше многих других отметил и оценил талант начинающего писателя. Шмелев писал А. В. Амфитеатрову 18 февраля 1929 г.: «Зуров – даровитый, м.<ожет> б.<ыть>, добрая “смена”. По-моему – лучший и надежнейший из молодых. Я ему сегодня напишу, чтобы послал Вам две свои книжечки: “Кадеты” и “Отчина” <sic!>. Д.<олжен> б.<ыть> из него толк. Я ему отписал. Обласкайте его и Вы, *надо*. Он – настоящий, по-видимому, а не из “старателей”, не из “вприглядку” пишущих, избравших литературу, как будто бы “легкую” работку. <...> Зуров любит родное и отдает себя за него. У него – дар. Надо его сохранить, Зурова-то» [Цит. по: 5, с. 41].

Шмелев переписывался с Зуровым и знал, в каких условиях приходилось работать начинающему автору, который зарабатывает на жизнь тяжелым физическим трудом. Не все «старшие» относились к молодым столь же сочувственно. Например, Куприн отказался написать предисловие к «Кадету», хотя пообещал передать рукопись в «Современные записки». Обещание свое Куприн выполнил, но редакторы этого авторитетного журнала эмиграции И. И. Фондаминский и М. В. Вишняк отказались ее печатать. Поддержка Шмелева на первом этапе творческого пути была для Зурова чрезвычайно важна.

В печати на публикацию повести «Кадет» положительно отозвался Айхенвальд в берлинской газете «Руль», а отзыв Бунина, опубликованный в газете «Россия и славянство», оказался не только одобрительным, но и судьбоносным: еще раньше вступив в переписку с Зуровым, Бунин стал настойчиво приглашать его во Францию и активно содействовал переезду.

Помимо биографических пересечений актуальным представляется изучение творческих перекличек, а именно – возможного влияния прозы Шмелева на раннее творчество Леонида Зурова. На такое размышление наталкивает, например, сопоставление повестей Зурова «Отчина» (1928) и Шмелева «Неупиваемая чаша» (1918).

Темы произведений различны: у Шмелева – история крепостного художника Ильи Шаронова, события отнесены к периоду царствования Николая Первого, у Зурова – история Псково-Печерского монастыря со времени его основания до осады войсками Стефана Батория в конце XVI века. Однако в произведениях прослеживаются отчетливые параллели: и в условиях их создания (Шмелев писал свою повесть в 1918 г. в Крыму, охваченном Гражданской войной, а Зуров изобразил один из самых тяжелых периодов истории родного Псковского края), и в обращении к прошлому России. Но также и в трактовке образа художника, причем у Зурова таким художником представлен игумен Псково-Печерского монастыря Корнилий, которому посвящена срединная часть повести «Отчина».

Игумен Корнилий – реальное историческое лицо. Встав во главе обители, он способствовал ее укреплению и процветанию, при нем были возведены крепостные

стены, необходимые монастырю, служившему форпостом на границе Руси с «Литвой». Согласно преданиям (имеющим косвенные подтверждения в исторических документах) Корнилий был казнен по приказу Ивана Грозного. Для Зурова важным фактом стало то, что Корнилий был иконописцем.

В повести Шмелева Илья – талантливый художник, который посвятил свой дар служению Богу и народу, расписывая церковь и создав чудотворную икону Божьей Матери «Неупиваемая Чаша».

Данная повесть остается одним из наименее изученных и наиболее трудных для понимания произведений писателя. О. Н. Сорокина считает, что именно с неё начались поиски новых творческих путей, приведшие к «экспериментированию с новыми сюжетами и формами» [18, с. 116]. Н. Ю. Желтова видит в повести «удачный синтез традиций православного жития и сказочно-романтической идиллии» [7, с. 238]. Н. М. Солнцева в своей книге о Шмелеве утверждает, что «Неупиваемая чаша» написана «в жесткой реалистической манере – действительность не располагала к поэтичному лиризму неореалистов» [17, с. 76]. Однако последнее утверждение представляется спорным: лиризма и неореалистических черт в повести немало, и важнейшая из них – это понимание красоты.

По предположению У. К. Абишевой, одним из источников повести Шмелева могло быть житие преп. Алипия, инока Киево-Печерского монастыря, жившего в конце XI – начале XII века, первого известного по имени русского иконописца [1].

Согласно свят. Димитрию Ростовскому, Алипий обучался у греческих иконописцев, затем стал монахом и «был настолько искусен в своем деле, что, по благодати Божией, видимым изображением на иконе воспроизводил как бы самый духовный образ добродетелей; ибо обучался искусству иконописному не ради стяжания богатства, но ради стяжания добродетелей; он постоянно трудился, живописуя иконы для игумена, для братии и для всех нуждавшихся, ничего не взяв за труд свой» [8, с. 294]. Алипий сопоставляется со святым Евангелистом Лукой, по преданию, запечатлевшим лик Богородицы. В житии сообщается, что Святой Алипий был очевидцем чуда: когда греческие иконописцы украшали алтарь печерской церкви, то в нем сама собою изобразилась икона Пресвятой Богородицы. Он также исцелял больных водой из церковной чаши.

Леонид Зуров, создавая образ игумена Корнилия, также опирался на житийную традицию и ряд литературных памятников Древней Руси. Но если для древнерусских книжников при описании святых и праведников на первый план выступала их вера и высокие нравственные качества, то у писателей XX столетия особый вес приобретает еще один критерий – эстетический, т.е. чувство и понимание красоты в ее природном и художественном воплощении. Герои-художники у Шмелева и Зурова очень тонко чувствуют красоту, которая разлита во всем окружающем мире и неразрывно связана с радостью.

Связь данных мотивов в повести Шмелева уже отмечалась литературоведами. По мнению Н. Ю. Желтовой, в ней «раскрывается национальная концепция красоты, ее нравственное содержание», а «ключевой составляющей концептосферы русской красоты в “Неупиваемой Чаше” выступает концепт *радость*. Он составляет художественную основу поэтики “радостной святости”, к фокусу которой сводится вся система изобразительных средств произведения» [7, с. 239]. Значение мотива радости, с которым связана духовная проблематика «преодоления греха светом»,

рассмотрено также в статье В. И. Мельника и Т. В. Мельник [14]. Отметив, что иконописец Илья в повести пишет образы святых с реальных людей, исследователи заключают: «Мало искушенный еще в духовной жизни Шмелев, очевидно, ищет пути органичного соединения церковных канонов и святоотеческих представлений о человеческой жизни и путях спасения с художественно-литературными представлениями о человеке» [14].

На наш взгляд, акцент на мотиве красоты и выдвижение художника в качестве центральной фигуры повествования обусловлено тем, что и Шмелев, и Зуров сформировались в русле культуры Серебряного века, в которой уделялось повышенное внимание эстетической стороне жизни и придавалось особое значение роли творца и искусства.

У Шмелева мальчик Илья, рассматривая купол церкви, где его наставник Арефий дописывал Саваофа, а со стен взирали мученики и святые, думает: «Все лики строгие, а как же в Житиях писано – читали монахини за трапезой, – что все *радовались* о господе?» [20, с. 392] Радость проходит лейтмотивом через всё повествование о жизни художника, несмотря на суровые испытания, выпавшие на его долю. О будущем иконописце сказано: «*Радостно* трудился в монастыре Илья. Еще больше полюбил благолепную тишину, тихий говор и святые на стенах лики. Почувял сердцем, что может быть в жизни *радость*» [20, с. 389]. В его восприятии радость связана с красотой, чистотой и святостью: «Святым гляделось все здесь: и цветы, и люди. <...> Кротко играло солнце в позолоте икон, тихо теплились алые огоньки лампад... А когда взывала тонким и чистым, как хрусталец, девичьим голоском сестра под темными сводами низенького собора: “Изведи из темницы душу мою!” – душа Ильи отзывалась и тосковала сладко» [20, с. 389].

Именно красота вызывает в душе юноши благоговейный трепет и склоняет к молитве: «Еще когда цвели яблони, в первые дни работы, вышел Илья из караулки на восходе солнца. Весь белый был сад, в слабом свете просыпающегося солнца, и хорошо пели птицы. Так хорошо было, что переполнилось сердце, и заплакал Илья от радости. Стал на колени в траве и помолился по-утреннему, как знал... А когда кончил молитву, услышал тихий голос: “Илья!” И увидал белое видение... <...> узрел он будто глядевшие на него глаза... <...> С этого утра положил Илья на сердце своем – служить Богу» [20, с. 391].

Обучаясь в Италии, Илья видел много прекрасного, но душа тянула его на родину, и корабль, на котором он возвращался домой, назывался «Летеция» («*Радость*»). «*Радовался* на все Илья и думал: сколько всего на свете! Сколько всяких людей и товаров – как звезд на небе. Сколько *радости* на земле! <...> В *радости* светлой плыл он морями, под теплым солнцем, и, как в духовной работе, напевал забываемое: “Красуйся, ликуй и *радуйся*, Иерусалиме!”» [20, с. 404].

После встречи с Анастасией Ляпуновой, увидев и «узнав» явленные в видении её глаза, «в трепете поднялся Илья, смотрел сквозь слезы в розовеющее над туманом небо – в потерянную *радость*:

– Господи... Твою красоту видел...» [20, с. 411].

Этот момент является кульминацией внутреннего эмоционального переживания героя, когда он понимает, что *радость* связана с *красотой*: «Понял тогда Илья: все, что вливалось в его глаза и душу, что *обрадовало* его во дни жизни, – вот красота Господня. Чувял Илья: все, чего и не видали глаза его, но что есть и вовеки

будет, – вот красота Господня. В прозрачном и чутком сне, – видел он, – перекинулась радуга во все небо. Плыли в эти небесные ворота корабли под красными парусами, шумели морские бури; мерцали негасимые лампы-звезды; сверкали снега на неприступных горах; золотые кресты светились над лесными вершинами; грозы гремели, и наплывали из ушедших далей звуки величественного хора; и белые лилии в далеких садах, и тихие яблочные сады, облитые солнцем, и *радость* святой Цецилии, покинутой за морями...» [20, с. 411–412].

Сходные мотивы находим в повести Зурова «Отчина». Вторая часть произведения посвящена игумену Корнилию, который в молодые годы был поставлен во главе Псково-Печерского монастыря. Житийные мотивы здесь закономерно присутствуют, поскольку речь идет о канонизированном святом. Зуровская «Отчина» в большей мере ориентирована на воинские повести и посвящена ратным подвигам Пскова и Печерской обители, однако, воссоздавая облик Корнилия, автор не забывает сообщить, что тот с юности обучался иконописному мастерству в Мирожском монастыре. У него был свой наставник: «Приступая к работе, становились они на молитву, начиная затвор и тишину. Один тонок, бледен лицом, другой погорблен и сед. Легок пост, по средам и пяткам – без пищи, тонок сон. Устали нет <...>

Жила у них *радость* работы. Солнце с раннего утра било в окна, играя на кубышках муравленных, раковинах и черепках. <...>

В открытое окно были видны облака над мертвым жемчугом стен. С глиняного рукомыльника капала вода. Тихо на белых крыльях летел в обители день.

Пробуя кисть на ногтях, глядя накладное золото зубом медвежьим, задумывался отрок, останавливал руку, а глаза слезами поволокло.

– О Пресвятая Дево, Госпоже Богородице, Девственных похвало, цвете прекрасный... – пел старец.

Отрок безмолвно молился милой Владычице, тихому веселию матерей, чистой хранительнице, древними милостями покрывающей Отчину» [10, с. 27–29].

Повествуя о том, как юный Корнилий с матушкой и с государевым дьяком Мисюром Мунехиным ехал в малую лесную обитель, Зуров рисует следующую сцену: «В тишости своей спускался на поля вечер. Небо омыл закат, росой покрылся цвет травный, солнце, уходя, золотило церковный шатер.

После службы в пещерной церкви, когда отрок шел по тропинке, а тьма уже легла меж стволов, глянул он на небо.

Господи, какие были на нем звезды! Над убранным зеленью оврагом раскинулся Господень беспредельный покров с радостью вечернею, звездною. Они мерцали, колебались и пели о Господе.

Отстав от матери, опустился он на колени и замер.

Свет ширился, заливал небо и наконец хлынул в очи, наполнив тело восторгом и беспредельной молитвой.

Мать нашла его в траве и понять не могла, отчего сын улыбался и плакал.

Оставив мирской мятеж, ушел он из Пскова, и в Печерской обители возложили на него иноческий образ» [10, с. 30–31].

В обоих произведениях мы видим переживания художника, в душе которого религиозная вера неразрывно сопряжена с восприятием красоты мира. Отчетливо рифмуется схема построения отдельных эпизодов: начинающий иконописец наблю-

дает за работой наставника, слушая молитвенное пение и восхищаясь красотой творений; юноша, созерцая красоту природы, переживает исторгающий слезы духовный подъем; через восприятие природной гармонии приходит осознание духовного призвания. В обеих повестях центральным символом является образ Богородицы: Илья Шаронов создает икону «Неупиваемая Чаша», а Псково-Печерский монастырь, где служил Корнилий, посвящен Успению Богородицы.

Красота божьего мира воплощена в многообразных природных образах (солнца, звезд, травы, цветов, птичьего пения) и в созданиях искусства (иконах, картинах, музыке): «Белые и розовые сады видел Илья весною: и лилии белые, тихие цветы мучеников, и маленькие фиалки, и душистая белая акация, миндаль и персик, пахучие, сладкие цветы апельсиновых и лимонных деревьев, и еще многое множество роз всякого цвета» [20, с. 401]; «Старец знаменовал икону, золотил венцы, трогал кистью свет, поля и начинал доличное. По ризам пускал складки, травы и кресты. На деревьях рождались заостренные листья. Купола церковные начинали сиять на теплом золоте неба. А воду писал – по светлой празелени бежал синий раздел волны с белым сломавшимся гребешком» [10, с. 28]. Сквозной мотив красоты поддержан повторяющимися цветообозначениями (белый, розовый, золотой); поэтически возвышенный строй обоих произведений создается за счет ритмизации повествования.

Можно предположить, что в данном случае имеет место прямое влияние Шмелева на Зурова. Есть веские основания полагать, что начинающий писатель был знаком с повестью Шмелева, поскольку она издавалась несколько раз: в 1919 г. в Симферополе, в 1921 г. в Париже, в 1922 г. в Москве, в 1924 г. в Берлине и в Праге (где в это время Зуров проживал и учился). Во всяком случае несомненна перекличка двух произведений на уровне мотивов, образов и выбора художественных средств. Сближает писателей и искреннее отношение к религиозной вере.

Религиозное мироощущение, отраженное в повести Шмелева «Неупиваемая чаша», было понятно не всем. Шмелев в письме к И. А. Ильину передал отзыв Сельмы Лагерлеф, которая написала: «Очень лирично, но читателям была бы непонятна покорность Ильи Вашего» [12, I, с. 420].

Как известно, в эмиграции Шмелева называли «бытописателем русского благочестия». Его тяга к родине была неразрывно связана с православным обликом утраченной России, её укладом и традициями, и в этом писатель был не одинок. В литературе русского зарубежья наметилась линия, которую можно назвать «поиск России вне России»: это посещение и изображение мест, находящихся вне территории советского государства, но исторически или духовно с Россией связанных. К ним относились прежде всего православные монастыри Печор, Валаама и греческого Афона. Паломничество к православным святыням Афона описали, например, Борис Зайцев и Владислав Маевский.

Леонид Зуров четырежды посещал Псково-Печерскую обитель, оказавшуюся на территории Эстонии: в 1928 г. в составе научной группы В. И. Синайского описывал собрание библиотеки и ризницы, в 1935 г. участвовал в реставрации надвратной церкви Николы Ратного и звонницы монастыря, в 1937 и 1938 гг. приезжал в Петсери с миссией Парижского Музея Человека для археолого-этнографических разведок.

В сентябре 1935 г., все лето проработав на благо обители, на обратном пути во Францию Леонид Зуров заехал на Валаам, где ранее, в августе того же года, побывал Борис Зайцев с супругой. Поездка, возможно, была вдохновлена Зайцевыми. В. А. Зайцева писала ему летом: «Милый Леонид Федорович, ближе всех Вы теперь к нам. <...> Оба мы в восторге от Финляндии. Сенокос, липы цветут, жасмин, розы. <...> Живем в пансионе. Кругом русские и пансион русский. Пансион на берегу моря и против нас Кронштадт. Волнительно ужасно. Так близка Россия» [9, л. 11]. Для Зайцева итогом поездки стал его очерк «Валаам» (1936). Зуров, в отличие от него, не оставил литературного отклика о посещении острова. Для Шмелева же Валаам значил особенно много: это было место его свадебного путешествия – маршрут, выбранный по просьбе любимой жены, и объект художественного изображения первой книги, вышедшей в 1897 г. Зайцев привез Ивану Сергеевичу из библиотеки обители его книгу, ставшую уже раритетом. Это побудило Шмелева обратиться к воспоминаниям 40-летней давности и переработать свой очерк «На скалах Валаама» в «Старый Валаам».

Летом 1936 г. Шмелеву предстояло отправиться в турне по Латвии и Эстонии вместе с женой, но 22 июня Ольга Александровна Шмелева скоропостижно скончалась. Тяжело переживая удар, писатель отправился в Прибалтику в октябре, и путешествие оказалось для него благотворным: «Шмелев словно оказался в родной обстановке. Он слушал русские песни сапожников-балалаечников, был на панихиде в древнем соборе, заехал в Изборск, три дня провел в Печорах. По сути, он был на русской земле, включенной в пределы Эстонии, на Псковщине, на побережье Чудского и Псковского озер. <...> Тут он испытал чувство рубежа, неестественного между двумя русскими территориями» [17, с. 337]. Ильину он писал оттуда: «Господи, я осязаю Русь. И как же она вошла в меня!» [12, II, с. 159]

Так же воспринимал пребывание в Прибалтике и Зуров, которого неизменно тянуло на его родную Псковщину. Г. Н. Кузнецова записала 31 января 1932 г. в своем «Грасском дневнике»: «Л<еня> еще, сам того не зная, счастливей всех, потому что у него еще есть его любовь к псковским озерам, мужикам, избам и церквушкам, и он мечтает о них с каким-то даже остервенением» [13, с. 272]. Близость писателя к русской почве отмечала и критика. Например, Г. В. Адамович в 1938 г. писал в рецензии на роман «Поле»: «Из всех своих сверстников Зуров один постоянно обращен к родной земле и не страдает никаким *отрывом*. Его язык блещет оборотами, которые мало-помалу исчезают из нашего городского, а особенно эмигрантского городского обихода. Его замыслы уходят в глубь народной жизни и как будто растворяются в ней» (выделено Адамовичем. – А. Г.) [3]. А в 1971 г. Н. Е. Андреев отметил в итоговой статье, посвященной творчеству Зурова: «...Непосредственная близость к осколкам подлинной России <...> определила во многом тематику и отозвалась на его мировоззрении, которое можно определить как “почвенническое”» [4, с. 140].

На наш взгляд, именно это сближает Зурова с Шмелевым. Но степень близости и взаимного влияния писателей, безусловно, еще предстоит выяснить. Тема пока намечена пунктирно и перспективой является ее углубление путем сбора фактов и анализом архивных, документальных и творческих материалов.

Список литературы

1. Абишева У. К. Житийные традиции и мотивы в повести И. С. Шмелева «Неупиваемая Чаша» // Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2003. – Выпуск VI. – С. 192–209.
2. Абызов Ю. 20 лет русской печати в независимой Латвии // Русские в Латвии. История и современность. – Рига, 1997. – Вып. 2. – С. 17.
3. Адамович Г. Рецензия на роман Л. Зурова «Поле» // Последние новости. – Париж, 1938. – 24 марта. – С. 3.
4. Андреев Н. Е. Отчина и её автор // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1971. – № 105. – С. 139–147.
5. Белобровцева И. З. Леонид Зуров. В тени Бунина. – М.: Азбуковник, 2020. – 240 с.
6. Громова А. В., Захарова В. Т. Л. Ф. Зуров: жизнь и творчество. – М.: МГПУ, 2012. – 178 с.
7. Желтова Н. Ю. «Неупиваемая чаша» И. С. Шмелева: поэтика русской красоты // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. – 2005. – № 1. – С. 238–248.
8. Житие преподобного отца нашего Алипия Печерского // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского (репринт). – Киев: Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2004. – Т. XII. Месяц август. – С. 293–303.
9. Зайцева В. А. Письмо к Л. Ф. Зурову (1935) // Архив Дома русского зарубежья им. А. Солженицына. – Ф. 3. – Ед. хр. 45. – Л. 11.
10. Зуров Л. Ф. Обитель. Повести, рассказы, очерки, воспоминания / сост. А. Н. Стрижев. – М.: Паломникъ, 1999. – 623 с.
11. Зуров Л. Ф. Статьи и письма [Ред.-сост. А. Пономарев]. – М. [б.и.], 2014. – 404 с. (Археология и этнография Печорского края (Сетумаа) в наследии Л. Ф. Зурова; вып. 1).
12. Ильин И. А. Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1927–1934). – М.: Русская книга, 2000. – 560 с.
13. Кузнецова Г. Н. Грасский дневник / сост., вступ. ст., коммент. О. Р. Демидовой. – СПб.: Мирь, 2009. – 496 с.
14. Мельник В. И., Мельник Т. В. Об одном мотиве в повести И. Шмелева «Неупиваемая чаша» // Образовательный портал «Слово». Эл. ресурс. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37194.php> (дата обращения: 20.03.2024).
15. От редакции «Перезвонов» // Перезвоны. – Рига, 1926. – № 20 (12). – С. 596.
16. «Предчувствие мне подсказывает, что я недолгий гость»: Переписка И. А. Бунина и Г. Н. Кузнецовой с Л. Ф. Зуровым (1928–1929) / вступ. ст. И. Белобровцевой; публ. И. Белобровцевой и Р. Дэвиса // И. А. Бунин: Новые материалы. – М.: Русский путь, 2004. – Вып. 1. – С. 232–284.
17. Солнцева Н. М. Иван Шмелев. Жизнь и творчество. Жизнеописание. – М.: Эллис Лак, 2007. – 512 с.
18. Сорокина О. Н. Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. – 2-е изд., доп. – М.: Московский рабочий, 2000. – 404 с.
19. «Только Вы поймете следующий текст...»: Переписка Н. Е. Андреева и Л. Ф. Зурова // Балтийский архив XIII. – Таллин, 2013. – 298 с.
20. Шмелев И. С. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Русская книга, 2001. – Т. 1. Солнце мертвых: Повести. Рассказы. Эпопея. – 640 с.
21. Экспедиция Музея человека в Эстонию. Борис Вильде и Леонид Зуров в Сетумаа (1937–1938) / науч. ред. Т. Бенфугаль, Х. Валк, О. Фишман. – СПб.: Инкери, 2021. – 878 с.

УДК 821.161

О. Ю. Осьмухина

Преломление традиции В. Шукшина в малой прозе Евг. Попова

Статья посвящена анализу рассказов Евг. Попова в аспекте интертекстуальных связей с прозой В. М. Шукшина. Установлено, что в рассказах обоих прозаиков создаётся образ «смехового» мира, пронизанного карнавальными стихиями. При этом авторское присутствие в произведениях Шукшина и Попова диаметрально противоположно: рассказчик Шукшина не столь отличается от последней автор-

ской инстанции, он не поглощает авторский контекст, тогда как рассказчик Попова маркирует принципиальную двуголосость сказового повествования. Приёмами диалога с опытом предшественника и читателем становятся в малой прозе Попова: усиление фиктивного творческого хронотопа, его пародирование, метатекстуальность, метакоммуникативные сигналы, игра в условных фиктивных авторов и рассказчиков.

Ключевые слова: русская проза XX века, Евг. Попов, С. Шукшин, интертекст, метатекстуальность, традиция.

Olga Yu. Osmukhina

Refraction of the Tradition of V. Shukshin's Tradition in Yevgeny Popov's Short Prose

The article is devoted to the analysis of Evgeny Popov's stories in the aspect of intertextual relations with V. M. Shukshin's prose. It is established that in the stories of both novelists the image of the "laughing" world permeated with carnival element is created. The authorial presence in the works of Shukshin and Popov is diametrically opposed: Shukshin's narrator is not so different from the last authorial instance, he does not absorb the authorial context, while Popov's narrator marks the principal two-voicedness of fairy tale narration. The techniques of dialog with the experience of the predecessor and the reader become in Popov's small prose: strengthening of the fictitious creative chronotope, its parodying, metatextuality, metacommunicative signals, the game of conventional fictitious authors and narrators.

Key words: Russian prose of the XXth century, Evgeny Popov, S. Shukshin, intertext, metatextuality, tradition.

Для малой прозы Евг. Попова, в которой присутствуют аллюзии, переключки с творчеством Н. Гоголя, М. Зощенко [2], особую значимость имеет интертекст шукшинских рассказов: Евг. Попов вступил в большую литературу именно с напутственного слова В. М. Шукшина. Напомним, что в предисловии к рассказам Евг. Попова В. М. Шукшин прозорливо отметил то философско-эстетическое отличие его творчества, которое в полной мере подтвердилось в будущем. Так, В. Шукшин писал: «Евг. Попову многое удаётся. Многое ещё не удаётся. По-моему, он всё ещё грешит "густотой письма" <...> Но зато как он точен в диалоге! И как по-хорошему скуп в выявлении искреннего чувства героев...» [5, с. 164]. «Густота письма», на которую указал Шукшин, и есть постмодернистский тип иронии, имеющий для прозы Попова огромное эстетическое значение. Так, рассказы обоих писателей при всей предметно-тематической и повествовательно-стилистической близости приобретают разную оценочную и сюжетную специфику.

Если у В. Шукшина «чудачества» героя не играют роли открытого, демонстративного отталкивания от официального советского дискурса, то чудачки Попова только способствуют такому «прочтению» сюжета. Так, в новелле «Веселие Руси» из одноимённого сборника герой-чудак («старик») ссорится со своей старухой Марьей Египетовной и решает «лезть в петлю». При этом бранные диалоги героев маркированы смеховой амбивалентностью (слиянием похвалы и брани): «Поначалу жалеть старуху стал (старик. – О. О.). Вернулся в дом смирный, смурной, махорочки скрутил, но та уже приподнялась, ободрилась, учуяла запах свежего спиртного и по новой завела волюнку.

– Молчать! Молчать! – завопил он, грохнув кулаком по столу. – Ты меня стервоза загубила, ты меня своим вечным писком довела, что хоть в петлю лезь! И полезу. К чёртовой бабушке тебя!

– Лезь! Лезь! Хоть сейчас. Это тебя к чёртовой бабушке!

И опять выскочил на улицу. Хмель бродил по жилам. Было весело. Сорвал бельевую верёвку – и к сарайчику.

Но когда уже наладил всё: петлю, табуреточку, крюк – скучно помирать стало. <...>

– Э-э, нет, – вслух сказал старик.

Он разрезал верёвку на два куска, одним обмотался вокруг пояса, из другого сделал петлю на горло и повис на стенке <...>.

Он висел, ожидая шагов, шума, чтобы свесить голову набок, высунуть язык и выпучить глаза» [3, с. 177]. Как очевидно из приведенной цитаты, банальная ссора старых супругов оборачивается трагифарсом: их поведение, говоря словами М. М. Бахтина, – полуосознанная «карнавальная игра» [1]: сценарий каждой такой ссоры продублирован и в каждом случае реализуется так, как в «первый раз» (ср. поговорку «милые бранятся – только тешатся»).

Мало того, дальнейшее развитие сюжета также комически усугубляет этот трагифарс – гиперболически быстрым (т.е. пародийным) явлением служителей порядка (зимой, причём в деревню): «<...> соседка, снедаемая любопытством, заглянула в сарайную черноту и такой вопль издала, что уже через полчаса затарахтел около дома мотор трёхколёсного милицейского мотоцикла и <...> спешил к сараю <...> оперуполномоченный Лутовинов». Неожиданный поворот сюжета профанирует «героизм» и смелость советского милиционера: «<...> уполномоченный смело, без колебаний, подошёл к трупу, а труп взял да и обнял его за шею <...>».

Милиционеру, бедному стало плохо, очень плохо. Его увезли в больницу на прибывшей за самоубийцей «скорой помощи». Он стонал и блевал, его кололи шприцами и совали в зубы чёрную пипку кислородной подушки» [3, с. 178]. Розыгрыш самоубийства, по логике сюжета, был адресован Марье Египетовне, будучи продолжением «карнавальной игры» супругов, придающий ей элемент новизны. Профанируя представителя советской власти, Евг. Попов снижает стереотипы сознания советского человека и демонстративно отталкивается от идеологического официоза. При этом «последнее слово» остаётся за героем новеллы, которому за пьянство дают пятнадцать суток: «А старик иной раз бормочет новым дружкам на перекуре, залепив слюной сигарку: “Не по правде это. Я понимаю. В книжках ещё писали – «Веселие Руси». Я всё понимаю”» [3, с. 178]. Подобные новеллы, близкие к жанру анекдота, всегда рассказываются нарратором, которого изображает «внезаходимый» автор, именно ради комической, карнавально окрашенной развязки. Таким образом, автор очерчивает кругозор и компетентность рассказчика, однако в организации сюжета участвует сам иронически настроенный автор.

Другое дело – шукшинский рассказчик и его роль в сюжетном развертывании: скандалы, ссоры, драки, правонарушения, смеховые ситуации, смешные диалоги имеют, при серьёзных авторских интенциях, чисто комическую, а не намеренно карнавализованную природу (только в смысле пародирования концептов соцреалистического дискурса).

Так, в ироническом рассказе В. Шукшина «Материнское сердце» герой Витька во время драки ненамеренно, «сдуру», ранит освинцованной бляхой ремня одного из милиционеров, пришедших установить порядок. Шукшин же в уста другого милиционера вкладывает идеологически правильные представления насчёт поведения Витьки: «Но судить всё равно будут – чтоб другие знали. Важно на этом примере других научить. Он поднял руку на представителя власти – эт-то... <...> А другим это будет поучительно. Ему всё равно теперь сидеть, а другие – задумаются. Иначе вас никогда не перевоспитаешь» [6, с. 252–253]. Рассказчик (автор) повествует не ради того, что, мол, как смешно, что унизили честь советского милиционера (избили) или его одурачили (что эквивалентно), а ради изображения сознания и поведения матери, наивно верившей в освобождение сына от суда путём просьб у вышестоящего начальства (в чём и заключается авторская ирония).

Поэтому заранее необходимо отметить, что авторское присутствие в произведениях писателей диаметрально противоположно: рассказчик Шукшина не столь отличается от «последней авторской инстанции» (разве что стилистически, оттенками компетенции и т.п.), он не «поглощает» «авторский контекст»; рассказчик же Попова, наоборот, не только «поглощает» позицию автора (отличается речевым образом), но и маркирует принципиальную двуголосость сказового повествования. Причём рассказы Шукшина стремятся к одноголосому типу построения точки зрения (с ориентацией на психологическую точку зрения центрального персонажа). Функция рассказчика в прозе Шукшина почти «кинематографическая»: «<...> тот рассказ хорош, который чудом сохранил <...> движение, не умертвил жизни, а как бы «пересадил» ее, не повредив, в наше читательское сознание» [7, с. 368], – считает писатель.

В рассказах Шукшина, в которых в полной мере реализуется народно-смеховое (карнавальное) мироощущение, смеховые ситуации действительно создают эффект фамильяризации религиозного дискурса, но не социалистического. Так, в наиболее ярком в этом смысле рассказе «Верую!» фамильяризации подвергается образ попа, который сам по себе – фигура чисто карнавальная. Во-первых, карнавальна, с парадоксальным сочетанием «верха и низа», сама ситуация – «застольная исповедь» испытывающего экзистенциальную «тоску» Максима в «мучительное (для него) воскресенье» у «интересного попа» (в смысле неканонического, маргинального, почти еретика: «Такому не кадилом махать, а от алиментов скрываться» [6, с. 390], – оценивает его рассказчик [6, с. 392]).

Во-вторых, вся их пародийная имитация исповеди сопровождается питьём разбавленного спирта («Налей-ка, сын мой, спирту», – не раз говорит герою поп [6, с. 392]); акцентированием в образе попа материально-телесного, а не духовного начала (он потеет, вытирается и т.п.); карнавальными кощунствами попа («Никаких – “подставь правую”. Дам в рыло и баста» [6, с. 393]; образами «карнавального ада» в речи попа («Не бойся, что будешь языком лизать сковородки в аду» [6, с. 393]); его пародийной проповедью («Живи, сын мой, плачь и приплясывай» [6, с. 393]); карнавальным речевым поведением Максима относительно попа – прозвище, брань, ругательства, грубые фразы («попяра», «тебе дам разок по лбу», «отец! отец... слушай сюда!», «слушай сюда, колода!») и др. Кульминацией данного эпизода становится пародийная «молитва-гимн», например: «Вместе заорали:

– Верую-у!

– В барсучье сало, в бычачий рог, в стоячую оглоблю-у! В плоть и мякоть телесную-у!» [6, с. 395].

Перед кульминацией рассказчик говорит, что Максим «начинает любить попа» [6, с. 395]. Пародийная исповедь завершается всеобщей весёлой пьяной пляской: «<...> громадина поп мощно кидал по горнице могучее тело своё, бросался с маху вприсядку и орал, и нахлопывал себя по бокам и груди <...>» [6, с. 395–396]. Однако рассказчик В. Шукшина, в отличие от рассказчика Евг. Попова, в таких случаях занимает позицию постороннего наблюдателя, он объективен, ведя повествование с точки зрения центрального персонажа (Максима): «Никакой он не благостный, не постный – не ему бы, не с таким рылом, горести и печали человеческие – живые и трепетные нити – распутывать. Однако – Максим сразу это почувствовал – с попом очень интересно» [6, с. 390].

Рассказчик как носитель авторской маски не субъективизирует повествуемую историю, не подчиняет её своим намеренно пародийным целям, как испытывающий «карнавальную свободу» рассказчик Попова, а выводит в итоге «объективный смысл» из этой истории: классически, произведя анализ истории, делает её синтез. Так, с точки зрения рассказчика (скрытого за ним автора) получается, что оба героя в результате «исповеди» лишь «заглушили» экзистенциальную «тоску» посредством обычного распития спирта.

Однако мотив «чужачества», «маргинального поведения» присутствует в новелле Шукшина. Так, герой новеллы Максим, если выпивал, «начинал вдруг каяться в таких мерзких грехах, от которых и людям и себе потом становилось нехорошо. Один раз спьяну бился в милиции головой об стенку, на которой наклеены были всякие плакаты, ревел – оказывается: он и какой-то еще мужик, они вдвоем изобрели мощный двигатель величиной со спичечную коробку и чертежи передали американцам. Максим сознавал, что это – гнусное предательство, что он – “научный Власов”, просил вести его под конвоем в Магадан. Причем он хотел идти туда непременно босиком.

– Зачем же чертежи-то передал? – допытывался старшина. – И кому!!! Этого Максим не знал, знал только, что это – “хуже Власова”. И горько плакал» [6, с. 388].

Примечательно, что герой своим пьяным асоциальным поведением, явным чужачеством в отделении милиции полностью фамилляризует, травестирует властные структуры и, соответственно, дискредитирует советскую власть (причём осознание этого предательства героем имеет явную комическую и ироническую коннотацию). Однако рассказчик и герой Максим осознают «ошибочность» такого поведения, что совершенно исключает намеренную, демонстративную профанацию советской идеологии автором-рассказчиком (если только очень тонко и скрыто). Однако художественное освоение и осознание Шукшиным маргинально-низовых проявлений в советском обществе бесспорно. Поэтому у Евг. Попова мотивы маргинального поведения и чужачества приобретают свою крайнюю форму и осознаны им как *намеренный художественный приём при карнавализованном сознании рассказчика*.

Отметим, кстати, что в новелле «Нечистый дух» из «Прекрасности жизни» примечателен образ писателя Утробина. Рассказчик Попова в произведении субъективен, что выражается в намёках и иронии, маркирующие преломлённость объективной реальности сквозь сознание нарратора (двуголосость сказа): «Что за нечистый дух кружит вечно литератора Утробина? Вот судите сами. Выступал он по телевизору на этические темы и выступал, прямо нужно сказать, замечательно. Речь его лилася, как из душа, бороденка распушилась. Он очень тихо, безо всякой

там ложной парадности или официоза нашел те самые главные, простые и единственные слова, которые всякого за душу берут. Берут и ведут. Ведут, ведут, ведут – никуда не отпускают» [4, с. 163].

Парадокс поведения Утробина в новелле в том, что изначально его благие намерения оборачиваются против него же по причине их преувеличенной навязчивости. Увидев на автобусной остановке танцующего (из-за мороза) бича Илёсина, Утробин неожиданно «принимает в нём участие»: «Залюбовался. Ну и полюбовался бы, пофилософствовал, да и дуй себе дальше, протирая очки. Ан нет. Дух! Утробин взял да и обратился неожиданно к мужичку:

– А чтой-то мы шибко легко одетые, паря?

Мужик немедленно приостановил быстрое течение танца, поморгал опухшими глазками и кротко сказал:

– Извиняюсь! Мне надо на вокзал.

– Да ты не бойся меня, земляк. Я – такой же человек, как и ты.

Мужик приободрился.

– Обычный человек... – рассеянно бормотал Илларион Степанович. – А ты смотри – добичуешься! Похолодание скоро обещали, замерзнешь, и душа отлетит.

– Эт-то что? – вдруг завопил мужик. – Эт-то кто «добичуешься»? Эт-то кто ж бич, когда я с семьей пять рыл и все – рабочая косточка, Канский район, деревня Козюрино. Трое – механизаторы, Валька – уборщица, но может и завклубом. А Леночка в пятый класс ходит. Бессовестная твоя рожа! Тьфу!» [4, с. 163].

Утробин, совершенно неожиданно для себя, подпускает Илёсина («бича, бродягу, подонка общества, а заговори с ним – целую энциклопедию») в «зону фамиллярного контакта», в которой пародийно обыгрывается «энциклопедизм» человека «из народа», то есть представления самого Утробина: «Плюнул и отвернулся. Иллариону Степановичу стало очень стыдно.

Он осторожно дотронулся перчаточным пальцем до ватной одежды говорившего:

– Простите меня... Простите. Я понимаю, что невольно оскорбил вас. Простите! Правда простите! Я не иронизирую. Я вам помогу добраться до вокзала. Я не хочу, чтобы вы держали на меня зло в сердце...

– Пошел ты на... – сказал мужик.

Утробин горько улыбнулся.

– Пошел! Ишь, зараза! – разорялся мужик. Но при этом сильно пошатнулся, уцепившись за грудь и сумочку вальжной дамы в меховом пальто.

– Вы!.. – взвизгнула дама.

Тут, к счастью, и автобус подошел. Все в него и погрузились» [4, с. 164]. Мало того, что Утробину вдруг становится «стыдно» перед совершенно посторонним «бичом», – «литератор» к пущей абсурдности и комичности ситуации покупает ему в автобусе билет за свой счёт. «Бич», как и следовало ожидать, вместо благодарности начинает «произносить много специфических слов красивого русского языка», в результате чего их обоих «выкидывают на ближайшей остановке».

Очевидно, что каждая нанизанная сюжетная ситуация / «микронovelла» мотивируется нелепостью, чудаковатостью литератора Утробина (достаточно вспомнить рассказы Шукшина «Чудик», «Дебил», «Гена пройдисвет», «Сураз» и др.), наивно верившего в штампованные, казённые представления о «русском человеке из

народа». Финальная часть сюжета полностью приобретает изнаночно-карнавальную структуру, поскольку публичный человек, литератор, официально выступающий на телевидении оказывается замешанным в уличную драку, что подвергает его образ антиофициозному развенчанию и профанации: «И лишь как влетел опять Утробин башкой в присыпанный мелким снежком тротуарчик, то до того ему мерзко и тоскливо сделалось, что он и собрался было совсем уйти вон, к чертовой бабушке и жене Людмиле. Но – увы! Мужик уже крутил ему руки, приговаривая:

– Не... Не на того напал. Видали мы таких архангелов!

Больно, когда крутят руки. И Утробин был вынужден размахнуться и сильно двинуть мужика в глаз. Мужик присел и взвыл.

Тут же, как из-под земли, вырос милиционер.

– Прекратить, – деловито сказал он.

– Ох ти-ти! Убили! – выл мужик» [4, с. 164].

В итоге выступающего «на этические темы» литератора уводит милиционер: «Простой сибирский парень, с простым, но вместе с тем где-то как-то по большому счету даже и волнительно-одухотворенным лицом», – иронически заключает рассказчик [4, с. 165]. По логике сюжета / по «версии» испытывающего карнавальную свободу рассказчика, получается, что «подонком общества» оказывается не «бич», а выступающий официально «на этические темы», по телевизору, литератор Утробин.

В другом рассказе Попова «Странности» из того же сборника шукшинское представление об образе «чудика», чудака приобретает пародийно-диалогические коннотации, что подчёркивается экзистенциальным мотивом, связанный с обрисовкой многих героев Шукшина («чудиков» прежде всего: мотивы «думанья» / замена их на «чудачества», асоциальность и т.п.). У Попова же этот мотив заметно снижается, обретает пародийность, трансформируясь в мотив «отчуждения» как «одурачивания», осмеяния философского дискурса в целом. Экзистенциальный аспект чудачеств персонажей, по Шукшину, заключается в том, что образ чудака приобретает травестийную ауру: это не чудака, а именно «чудик», «возжаждавший идеального и не знающий, где его искать, куда девать накопившуюся в душе силу» [7, с. 89]. У Попова, на наш взгляд, этот травестийный аспект имеет постмодернистски утрированную природу (гиперболические и гротескные масштабы).

Так, герой рассказа Лёша, «конкретно» ничего не боясь, боится «вообще»: «А Лёша бесцельно слонялся по улицам. Бубнил странные фразы:

– Конкретно, конкретно... Ничего конкретного... будильник звонит... Машины звуковой сигнал дают, не имея права... А в трамвае изволь передавать чужие деньги... И на работе... И сидишь и ждешь, а все что-то большей частью страшно...» [4, с. 132]. Будучи кандидатом философских наук, он попадает под сокращение штата, но это его не огорчает; при этом его речевое поведение явно скоморошьего типа (диалектно-просторечная имитация речи): «Но Лёша на все заботливое трудоустройство отвечал, странно ломая язык:

– А мы погодим! Не горить! Не капеть! Мы погодим, а на работу стать завсегда успеем.

– Ты что? Не упускай карьеру, дурень! – увещевали его сослуживцы и врачи. – У кого кандидатский сдан, тому прямая дорога в кандидаты.

– А мы погодим! – упрямо твердил дурень. – У нас, может, и други какие таланты найдутся, акромья кандидатской хвилософии» [4, с. 133]. Рассказчик постоянно напоминает предполагаемому слушателю о «странности» всего, что происходит с героем, открыто мотивируя пародийно-ироническую природу новеллы. Все «странности» сюжетно нанизываются, постоянно лексически повторяясь в речи субъективного рассказчика: Лёша вдруг начинает рисовать на клеёнке, чем себе и зарабатывает; его выгоняют из казенной квартиры, после чего он селится рядом с кладбищем.

Кульминативным компонентом этой сюжетной организации, маркированной лексическими повторами, становится пародийная концовка – «последняя странность» героя: «И все это, конечно, странно и непонятно. Личность Леша явно съехала по спирали вниз. Но вот ведь какая самая последняя странность во всей этой истории – от подобного образа жизни у него непонятно почему сами собой исчезли все страхи» [4, с. 133].

Образ «странного», «чудаковатого» героя, а также мотив обретения мудрости (здесь полусказочный, полулитературный) приобретает смеховую, травестийную коннотацию: поселившийся возле кладбища герой перестаёт бояться «вообще» (то есть бояться и жизни и смерти): «Он выходит из пол-избы босиком, смело чешет волосатую грудь <...>; Леша смело поднимает голову, смело смотрит в звездное небо и видит – космос. Над головой, над Землей, над Галактикой – везде космос, Бог. И от этого Леше становится совсем легко, и он смело возвращается в избу и смело ложится спать» [4, с. 133]. Как очевидно из процитированного фрагмента, лексический повтор наречия «смело» мотивирует пародийный смысл процитированного фрагмента и в целом рассказа: Евг. Попов осмеивает мотивы экзистенциальной, пантеистической и почвеннической философии (к последней напрямую причастен Шукшин), однако не отрицает их, поскольку смех Попова не сатирический, а чисто карнавальский: отрицая, подвергая иронии и «остранению», он выполняет утверждающую функцию.

В рамках сказового повествования у Попова пародийное переосмысление творческого опыта В. М. Шукшина направлено на создание образа «смехового» мира, пронизанного карнавальными стихией. Усиление фиктивного творческого хронотопа, его пародирование, метатекстуальность, метакоммуникативные сигналы, игра в условных фиктивных авторов и рассказчиков – как приёмы диалога с читателем – сближают прозу Евг. Попова с отечественными и зарубежными метаповествовательными экспериментами XX века.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Осьмухина О. Ю., Байкова С. А. «Вторичный сюжет человеческой трагикомедии»: авторская стратегия прозы Евг. Попова: монография. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2016. – 228 с.
3. Попов Е. А. Калёным железом: повести, рассказы. – М.: АСТ, 2009. – 382 с.
4. Попов Е. А. Прекрасность жизни: Главы из «романа с газетой», который никогда не будет начат и закончен. – М.: Московский рабочий, 1990. – 416 с.
5. Попов Е. А. Рассказы. Предисловие Василия Шукшина // Новый мир. – 1976. – № 4. – С. 164–172.
6. Шукшин В. М. Беседы при ясной луне: рассказы. – М.: Эксмо, 2010. – 640 с.
7. Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 5 т. – Барнаул: Вента, 1992. – Т. 5. Рассказы, публицистика.

Ирония как часть интенции в романе Д. Накипова «Круг пепла»

В статье представлены некоторые современные взгляды литературоведов, лингвистов и культурологов на понятие «ирония» в произведении. Проанализирована ее роль в составе интенции на примере романа Д. Накипова «Круг пепла». Методы исследования: метод сплошной выборки использован в целях установления элементов иронии в структуре интенции; компонентно-семантический анализ использован для определения иронического смысла в тексте-интенции. Вывод: установлено, что в произведении Д. Накипова интенция передает специфику мировоззрения автора; эмоционально воздействует на читателя; дешифрует идеи писателя об описываемых им событиях в Алматы и Ленинграде во второй половине XX в. и другое. Неотъемлемой частью интенции является ирония, которая выполняет эмотивную, экспрессивную, характерологическую функции.

Ключевые слова: ирония, интенция, роман, смысл, функция.

*Annel T. Baktybayeva***Irony as Part of Intention in D. Nakipov's Novel «Circle of Ashes»**

The article presents some modern views of literary scholars, linguists and cultural experts on the concept of “irony” in a work. Its role in the composition of intention is analyzed using the example of D. Nakipov's novel “Circle of Ashes”. Research methods: the continuous sampling method was used to establish the elements of irony in the structure of intention; component-semantic analysis was used to determine the ironic meaning in the text-intention. Conclusion: it has been established that in D. Nakipov's work the intention conveys the specifics of the author's worldview; has an emotional impact on the reader; deciphers the writer's ideas about the events he describes in Almaty and Leningrad in the second half of the twentieth century. and other. An integral part of intention is irony, which performs emotive, expressive, and characterological functions.

Key words: irony, intention, novel, meaning, function.

Творчество писателей и поэтов Казахстана конца XX – начала XXI веков отражает многообразие и сложность современной эпохи. В нем можно найти различные направления и стили, отражающие разнообразные аспекты жизни и культуры. Так, например, соединение концептуализма и рок-поэзии отражает современные социальные и политические реалии, а также индивидуальные переживания и эмоции. Такие произведения чаще всего экспрессивны и провокационны, потому что выражают протест и непокорность. Объединение в одно целое духовного стиха и мета-реализма затрагивает более глубокие аспекты человеческого бытия, духовные поиски и философские размышления. Это тексты более метафизичны и абстрактны. Возвращение к классическим формам свидетельствует о стремлении к утонченности и традициям, а также к поиску новых способов выражения через старые формы. Некоторые авторы придерживаются экспериментального направления, которое часто ассоциируется с инновацией и свободой выражения. Их произведения – своеобразный путеводитель в мир межкультурного и межязыкового взаимодействия. Подобные направления в той или иной степени представлены в творчестве Дюйсенбека Накипова – неординарной фигуры не только в современной казахстанской литературе, но и культуре. Его многогранный талант проявляется в разных областях.

Он известен как сценарист, хореограф-либреттист, автор поэтических сборников «Вечер века», «Песня моллюска», «Женщина и пурпур», романов «Круг пепла», «Тень ветра», «Время Ре». Эти произведения, по мнению казахстанских исследователей, открыли новые стилистические и смысловые горизонты в литературе XXI века [11]. Однако несмотря на имеющийся ряд работ, посвященных исследованию структуры художественного мира поэта, его звукописи, поэтики как эстетического явления, все же некоторые аспекты его творчества, в частности, ирония в романе-интенции «Круг пепла» остается малоизученными. Это и обусловило актуальность данной статьи.

Роман Д. Накипова «Круг пепла» – один из первых постмодернистских произведений в казахстанской литературе. В нем автор описывает жизнь в Алма-Ате и Ленинграде во второй половине XX века, а также советский период и жизнь вымышленных племен Оносамов и Самонов. Основной мотив его произведения – ностальгия по ушедшему времени. Этот мотив символизирует идею изменения времени и пространства, когда старое уходит, а новое приходит. Как отмечает сам автор, это связано со степной традицией, «когда приходит время кочевать, род-племя снимается с места и покидает его. Но на земле остаются круги от пепла очагов и от юрт» [4]. Эти следы подчеркивают неизбежное изменение и трансформацию.

Накипов рассматривает свой роман как своеобразную матрешку, где одно вытекает из другого и все связано единым символом – «кругом пепла». «Он – ключ к пониманию произведения и образует основу для размышлений о времени, памяти и вечности перемен» [4]. Д. Накипов назвал свою дилогию романом-интенцией в двух частях, отталкиваясь от значения слова «интенция» (стремление или намерение) [3, с. 475]. Для него интенция текста – создание особой иллюзии реальности для выражения авторской ценностно-эмоциональной оценки действительности. Это своеобразная форма видения мира и отношения к нему.

Автор создает для читателя особую иллюзию действительности, становясь своего рода демиургом «вторичной реальности», которая формируется с определенной интенцией. Сам автор пишет: «Это произведение начиналось как стихийный порыв, интуитивная попытка, стремление написать что-то для себя. От каждого моего произведения всегда сохранялось что-то. Из таких недосказанных в свое время частиц и родилась эта книга» [4].

Многие исследователи произведений Накипова солидарны с мнением В. Савельевой, что его романы сочетают в себе традиционную жанровую форму с авторскими своеобразными новациями (интенциями, потоком мыслей, гипертекстовым пространством), с легким оттенком готического произведения (мистика, ужасы и т.д.) [11, с. 165–177].

Роман-дилогия «Круг пепла» представляет собой произведение, в котором каждый временной пласт, каждый круг обладают своей собственной художественной реальностью. Прошлое, настоящее и будущее тесно переплетены сквозной темой – «кругом пепла», символизирующего непрерывный поток времени и событий. Архитектоника романа-дилогии – две связанные между собой книги: «Круг пепла» и «Тень ветра». Первый роман состоит из трех частей и тридцати глав, второй – из трех частей и сорока глав. Оба романа композиционно дополняют друг друга, образуя цельное смысловое единство. В «Круге пепла» основное внимание уделено событиям “настоящего”, то есть недавнему прошлому. Главная сюжетная линия –

зарождение любви между Балериной и Геврой, двумя персонажами, которые связывают оба романа диологии. Композиция – «тексты в тексте», смешение различных художественных кодов и жанров [2, с. 13].

Смысловое «перетекание» между разными временными и сюжетными плоскостями происходит плавно. Это усиливает композицию произведения и подчеркивает различие между разными сюжетными линиями и временными периодами. Чередование реалистических эпизодов с гротескно-фантастическими сценами из жизни «иных» цивилизаций позволяет автору смешивать различные жанры и формы: сага о самюнах, житие вымышленных героев, легенды, утопии и триллеры. Автор использует прием намека на аллюзии известных исторических событий, например, на «тайную вечерю», когда описывает встречу в Беловежской пуще Бизона, Зубра и Зубробизона [5, с. 183].

Мировая классика, в частности, произведения Б. Окуджавы, Ч. Айтматова, Сенагона, М. Булгакова и других – основа интертекста для Накипова. Он пытается гармонично соединить символы разных национальных и мировых культур, использует их как несловесное выражение своих мыслей. Все эти приемы и образы создают многослойный и красочный художественный мир, который позволяет читателю погрузиться в удивительные истории и сюжет и одновременно с этим задуматься над мыслями автора о человеческой судьбе, о роли времени и пространстве в нем.

Определенную роль в передаче авторской мысли играет ирония. Ирония – одно из ключевых понятий в теории литературы. Для В. И. Хрулева ирония – форма интеллектуального освоения жизненного материала [13]. Это средство выражения как авторской позиции, так и взгляда самих героев. Г. Н. Пospelов подчеркивает интеллектуальную силу и объективность иронии [8]. Она скрывает и постепенно «обнажает» противоречие окружающей действительности. В этом случае ирония помогает автору выявлять парадоксы окружающего мира и представлять их в художественных образах. Э. С. Афанасьев рассматривает иронию как категорию, отражающую одновременно и творческое сознание писателя, и характеристику состояния мира [1]. Художественный эффект иронии – коллизия сознания человека и порядка вещей, который и служит предпосылкой литературной игры автора с читателем. В. Я. Пропп считает, что появление иронии связано с несоответствиями между идеалом и его реальным воплощением [10]. В этом случае иронию можно использовать как инструмент для выявления парадоксов и разногласий в образах и сюжетах. Следовательно, литературоведы подходят к иронии с разных точек зрения. Для одних, она – средство выражения авторской позиции, для других – инструмент для выявления и освещения противоречий не только в мире, но и в сознании человека.

Ирония, как текстовая категория, по мнению Г. В. Орловой, – средство для раскрытия ценностного смысла предметов и явлений окружающего мира [6]. Она помогает автору стимулировать имплицитные смыслы в тексте и оценивать явления действительности. О. Г. Петрова связывает иронию с политическими, этическими и философскими взглядами эпохи, потому что она отражает стиль жизни и мировоззрение авторов [7]. Для нее ирония – отражение типа ирониста и способов иронизирования, определенных социокультурным контекстом. С. И. Походня связывает иронию с сатирой и юмором [10]. Но для исследователя ирония менее агрессивна,

но более интеллектуальна и аналитична по сравнению с сатирой. При этом она может быть лишена оттенков юмора и выражать различные чувства, включая раздражение, горечь и неприязнь. В. Санников выделяет иронию как форму комического, наряду с юмором и сатирой [12]. Следовательно, ирония в литературе воспринимается как многофункциональный инструмент. Она способна выражать различные аспекты авторской позиции, культурные и социальные контексты, а также передавать различные чувства и эмоции.

Различные способы употребления иронии наиболее наглядно представлены в романе-интенции Д. Накипова «Круг пепла». В этом романе ирония в составе интенций выполняет несколько функций. Ирония как часть интенции автора с целью передать мировоззрение: «После серой скуки лагеря и параллелепипедов барачного сознания, Калмык (сокращенная фамилия казахстанского художника С. Калмыкова. – А. Б.) казался невероятным праздником, как, скажем, подсолнух на асфальте или бразильский карнавал в центре демонстрации 7 ноября на площади (если такое вообще можно представить)» [5, с. 61]. В данном примере посредством иронического автор передает не только мрачную атмосферу жизни героев романа, но и особенности характеров людей XX века: терпеливое безмолвие и смирение с происходящим. И в то же время – радость от простого появления неординарного по поведению художника – Калмыка. Его присутствие автор сравнивает с праздником, бразильским карнавалом, который, конечно же, был невозможен на улицах серого города, особенно в День Великой Октябрьской социалистической революции.

Ирония как часть интенции автора с целью эмоционального воздействия на читателя: «Первое время Есеня опекал его, прятал после спектаклей в разных закутах театра, благо в то время халатность была нормой, а на работников их уровня вообще никто не обращал внимания (сегодня эти, завтра другие)» [5, с. 28]. В данном примере автор пытается вызвать такие эмоции у читателя, как сострадание, граничащее с сочувствием к жизни простого работника театра. При этом он как бы провоцирует читателя на его способность понять человеческое «первое время...халатность – норма», и как только читатель понимает это, автор тут же оставляет его «с носом», превращая сказанное в иронию «на работников их уровня вообще никто не обращал внимания».

Ирония представляет интенцию автора для дешифрования идеи, поскольку она понятна далеко не всем. В данном случае автор произведения намерен поиграть с читателем, предложить смысловую головоломку, которую нужно отгадать: «Но за квартал все видно отчетливо, вот там милиционер (их он теперь инстинктивно опасался, как хвори): фуражка, китель, портупея, плотный, лицо суровое, ясное в своих намерениях, глаза серые, безразлично-бинокулярные, глаза волка, который сыт и просто наблюдает за прочей живностью – так вот, его за квартал ясно видно» [5, с. 29]. Милиционер, находящийся на улице, должен быть спокойным и знающим. Он – охранник порядка на улице. Но посредством иронии в описании его внешности он, скорее всего, охраняет сам закон от граждан, для которых он предназначен. Автор передает чувство страха перед «служителем закона». Взгляд автора быстро смещается по фигуре милиционера: сверху до пояса и назад вверх. Серость глаз, которая передает отношение к происходящему, подчеркивается сложным авторским эпитетом «безразлично-бинокулярные». Вся его фигура напоминает посредством метонимии позу сытого волка, для которого окружающие его люди – просто

живность. В толковом словаре указано, что под словом «живность» чаще всего подразумевают «мелкие живые существа, употребляемые в пищу». Значит, для милиционера окружающие его люди, скорее всего, только объект, который приносит чувство сытости и не более того. Ирония подчеркивает истинное положение дел и поведение милиционера. О том и другом вместе – в одном предложении. Данный отрывок может быть интерпретирован читателем как разрыв между отклонением и нормой, как разрыв между сущим и должным.

Ирония как составляющая рефлексии у читателя для понимания абстрактных категорий: «Уже несколько лет он умудрялся быть невидимым, что в условиях контролируемого общества можно назвать феноменальным достижением. Секрет состоял в том, что он был видим и контролируемым частично, так сказать фрагментами, ровно настолько, чтобы не встревожить систему и не включить программу поиска, идентификации и прочее... Вот таким, мертво-живым-видимо-невидимым, он и зашел в магазин после открытия, купил три бутылки кефира, хлеб, консервы, сухари и быстро вышел» [5, с. 18–19]. В данном отрывке ирония помогает настроить читателя на прочтение текста одновременно в двух параллелях происходящего: то, что лежит на поверхности самого текста, и то, что скрыто между строк.

Таким образом, современный казахстанский писатель Д. Накипов в своем романе «В круге пепла» для создания эмоционального эффекта, для обращения внимания читателя на мировоззрение автора, для понимания некоторых философских категорий использует в своем тексте интенцию. Она позволяет найти смысл самому читателю даже там, где его не подразумевал сам автор, но в границах, накладываемых целостностью текста и его историческим контекстом. И ирония расширяет эти границы, потому что содержит не только оценку, но и расширяет смысл описываемого.

Список литературы

1. Афанасьев Э. С. Пушкин-Чехов: ироническая проза // Русская литература. – 2001. – № 4. – С. 195–210.
2. Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Путеводитель по роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Изд-во МГУ, 2012. – 208 с.
3. Интенция // Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.
4. Накипов Д. Круг пепла // Ленинская смена. Экспресс К. – 2006. – № 40 (15942). – 4 марта.
5. Накипов Д. Круг пепла / роман-диалогия. – Алматы: СаГа, 2010. – 512 с.
6. Орлова Г. В. Средства формирования иронической модальности в современном публицистическом дискурсе (жанр обозрения): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2005. – 26 с.
7. Петрова О. Г. Ирония как способ создания образов персонажей в идиостилиях Ч. Диккенса и У. Теккерея // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – Вып. 34 (172). – С. 73–77.
8. Пospelов Г. Н. Смех Гоголя: в связи с теорией комического // Николай Васильевич Гоголь / под ред. А. Н. Соколова. – М.: МГУ, 1954. – С. 103–138.
9. Походня С. И. Языковые средства выражения иронии в англоязычной художественной прозе (на материале английской и американской художественной литературы конца XIX–XX веков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1984. – 28 с.
10. Пропп В. Я. Природа комического у Гоголя // Русская литература. – 1988. – № 1. – С. 27–43.
11. Савельева В. В. Наш современный роман как жанровый микс и некоммерческий проект // Простор. – 2012. – № 3. – С. 165–177.
12. Санников В. Русский язык в зеркале языковой игры. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 552 с.
13. Хрулев В. И. Мысль и слово Леонида Леонова. – Саратов, 1989. – 186 с.

Имена собственные в романе Е. Минкиной-Тайчер «Время обнимать»

В статье выявляются виды собственных имен в романе Е. Минкиной-Тайчер «Время обнимать». Среди них оказываются антропонимы (в том числе прецедентные имена), топонимы, эргонимы, идеонимы, прагматонимы. Устанавливаются их функции: функция реально-исторической достоверности, эмотивная функция отображения чувств героев.

Ключевые слова: собственный имена, атмосфера эпохи, историческая память, эмотивная функция.

Tatyana A. Sirotkina

Proper Names in E. Minkina-Teicher's Novel «A Time to Hug»

The article identifies the types of proper names in E. Minkina-Taicher's novel "A Time to Hug", among them are anthroponyms (including precedent names), toponyms, ergonyms, ideonyms, pragmatonyms. Their functions are established: the function of real-historical authenticity, the emotive function of displaying the feelings of the characters.

Key words: proper names, atmosphere of the era, historical memory, emotive function.

Елена Михайловна Минкина-Тайчер родилась в Москве. Окончила Первый Московский медицинский институт. Работала в кардиореанимации. С 1991 г. живет в Израиле. По профессии врач, ведет прием в собственной клинике. Литературное творчество – ее главное увлечение. В 2017 г. писательница удостоена премии Юрия Нагибина за прозу последних лет («Эффект Ребиндера», «Там, где течет молоко и мед»).

«Писательство, – говорит она, – было тайной страстью, незаконной любовью. И я тщательно скрывала свои литературные привязанности, как и случается при незаконной любви. Только в 2014 году, прочтя свое имя в списке Букеровской премии, я радостно сообщила близким, что “справка получена”: я теперь не только врач, но еще и писатель» [2].

Имена, на наш взгляд, являются теми точками отсчета, на которых строится повествование в романах Минкиной-Тайчер, и роман «Время обнимать» не является исключением. Уже на первой странице появляется информация о главном герое романа, основанная как раз на его именовании: «По-настоящему не повезло Виктору только с фамилией. Хотя разве узнаешь заранее, что считать везением. Словно бежишь по футбольному полю и – бац! – не сразу поймешь, успешно принял удар головой или просто врезало по лбу. В любом случае фамилия *Приходько* хорошо бы подошла милиционеру или председателю сельсовета, в крайнем случае заводскому технику. А вот оперному певцу жалкая насмешка, чтоб с рождения знал и не зарывался» [1, с. 7].

Не только свое имя, но и имена других реальных и нереальных людей (героев литературных произведений) вызывают у Виктора определенные эмоции. Так, например, имя чеховской героини Мисюсь при одном воспоминании о нем выводит героя из себя: «Да и прочие пустопорожние рассуждения про жертвенность русской

героини, спасение лесов, вырубку вишневого сада страшно раздражали, а имена типа Мисюсь вызывали истинное отвращение» [1, с. 10].

Антропонимы, с которых, как мы отметили выше, и начинается роман, являются в тексте основным видом собственных имен. Они выполняют различные функции, одна из которых – функция реально-исторической достоверности. Действие происходит в XX веке, но персонажи романа неоднократно обращаются к русской истории, которую создают такие исторические личности, как *Александр Второй*, *Александр Меншиков* и многие другие: «А потом Александр Второй отменил наконец крепостничество, появилась возможность уйти из военных» [1, с. 8]; «Говорят, еще петровский любимчик Александр Меншиков начал тут строительство плотины и мастерских для будущих кораблей» [1, с. 7].

Наряду с именами исторических персонажей в тексте романа функционируют и другие прецедентные имена, относящиеся к эпохе XX века: «Наташа никогда не была особой хохотушкой, не любила цирк и даже от выступлений *Аркадия Райкина* быстро уставала» [1, с. 92]. В некоторых случаях внешность или характер героев описываются именно с помощью обращения к именам известных личностей: «Абсолютно прекрасный – с худым утонченным, как у актера *Даля*, лицом, волнистыми длинными волосами, чуткими пальцами скрипача» [1, с. 88].

Топонимы, как и антропонимы, являются ключевыми словами текста романа. Они не просто очерчивают пространство, в котором происходит его действие, но и служат для отображения эмоций и чувств героев. Так, например, название *Аничков мост* является в сознании главного героя Виктора символом чистоты и красоты, улица *Бассейная* – символом безвозвратно ушедшего детства, а название *Петроградская сторона* – символом достатка и семейного благополучия: «Вы не выльете с Аничкова моста ведро с помоями и не станете плевать рядом со скульптурой прекрасной женщины» [1, с. 42]; «Улицу переименовали давно, и Виктор ничего не имел против известного поэта (хотя стихов его со школы не любил и не читал), но старое название Бассейная (где жил человек рассеянный!) напоминало детство и казалось проще и милее» [1, с. 17]; «В остальном, надо признать, их с сестрой жизнь была очень хорошей, даже замечательной, – любящие родители, подружки, пионерский отряд, квартира на Петроградской стороне» [1, с. 19].

Одной из особенностей функционирования топонимов в романе является их парное использование, служащее основой антитезы: «Сначала Лена немного разочаровалась – вместо обещанной *Югославии* в плане на май стояла *Болгария*» [1, с. 77].

Еще одним видом имен собственных, часто вызывающим рефлексию героев романа, являются **эргонимы** – названия предприятий. В их число входят такие виды именовании, как:

названия заводов, например, *Ижорский завод*, «*Серп и молот*»: «Кроме старого завода, навсегда отравившего реку Ижору и как бы в насмешку названного ее именем, ничего стоящего в их городе не было» [1, с. 7]; «Папа даже вступил в партию большевиков и активно участвовал в медосмотрах рабочих местного завода “Сотрудник”, ставшего впоследствии знаменитым предприятием “Серп и молот”» [1, с. 40];

названия кафе и ресторанов: «Это было тем более смешно, что подружки постоянно рассказывали об изысканных ресторанах, например, “Астории” или “Садко”» [1, с. 92].

Немаловажную роль в тексте романа играют *идеонимы* – наименования произведений культуры и искусства. К ним относятся такие виды имен собственных, как названия:

кинофильмов: «Подумать только, сто раз смотрел фильм «Веселые ребята», сто раз смеялся над барышней, пьющей сырые яйца для улучшения голоса – пей, голубушка, пей, курицей, может, и станешь, но жаворонком никогда» [1, с. 11]; «Учитель этот, надо сказать, не выглядел слишком пожилым, лет на пять старше самой мамы, зато манерами и аккуратной бородкой сильно напоминал актера из Мусиново любимого фильма “Дама с собачкой”» [1, с. 136];

телепередач: «Непривычную, потому что вкусы у них никогда не совпадали – бабушка обожала бразильские сериалы, а мама “Клуб путешественников”» [1, с. 132];

музыкальных произведений: «...а когда звонкие детские голоса в полном соответствии с гармонией сплетались в квартеты и трио и потом переходили к “Болеро” Равеля, весь зал вставал» [1, с. 175];

книг: «Оказалось, Виктор не слишком начитан и предпочитает не трудиться душевно, а в сотый раз перечитывать “Трех мушкетеров”» [1, с. 72]; «Однажды за завтраком вдруг вспомнил любимую с детства книгу “Три товарища” и похолодел от нахлынувшего страха» [1, с. 187].

Помогают в создании колорита описываемой эпохи названия популярных в СССР праздников: «Он любил ездить в гости к деду Виктору и Елене Сергеевне на *Первое мая* и другие праздники, потому что приезжали Аринка с Сережей...» [1, с. 123]; «Нет, все она перепутала, это на Седьмое ноября ездили в гости» [1, с. 149].

Наконец, для описания бытовых реалий в романе не обходится без такого важного вида имен собственных, как *прагматонимы*. Герои текста используют и связывают свои эмоции и чувства, например, с употребляемыми ими напитками: «Но Таня осталась в другой жизни, в рядом вместо шикарного экземпляра маялся потный Коломейцев, опрокидывая одну за одной стопки *Бехеровки*» [1, с. 116]; «Напиток назывался “*Чудиновка*” и пользовался бурным успехом у гостей и родственников» [1, с. 133].

Таким образом, имена собственные являются одними из ключевых слов романа Е. М. Минкиной-Тайчер. Они выполняют не только функцию исторической достоверности, помогая автору воссоздать атмосферу описываемого времени, но и эмотивную функцию, отражая эмоции и чувства героев, их отношение к людям и окружающему миру.

Список литературы

1. Минкина-Тайчер Е. М. Время обнимать: роман. – М.: Время, 2022. – 236 с.
2. Минкина-Тайчер Е. Для вдохновения нужны свобода и тишина. Эл. ресурс. URL: <https://ohtapress.ru/2017/06/24/minkina/> (дата обращения: 02.02.2024).

**Мужское «я» в новейшей женской поэзии
(«Работа горя» В. Полозковой и «Ученик дурака» Д. Сидерос)**

Исследование посвящено квир-стратегии репрезентации лирического субъекта в женской поэзии 2010–2020-х гг. На примере стихов Веры Полозковой и Даны Сидерос (Марии Кустовской) в статье актуализируется понятие авторского «мужского “я”», востребованного ранее у поэтесс Серебряного века (З. Гиппиус, М. Цветаевой и др.). Гендерная инверсия современных лирических героинь рассматривается с точки зрения концепций ролевого субъекта и авторской маски, а также в контексте традиций модернистской поэтики начала прошлого столетия.

Ключевые слова: современная поэзия, женская поэзия, лирический субъект, мужское «я», гендерная инверсия, Вера Полозкова, Дана Сидерос.

Yana V. Brusilovskaya

**The Male «I» in the Newest Women’s Poetry («The Work of Grief» by
V. Polozkova and «The Fool’s Apprentice» by D. Sideros)**

The research is devoted to queer strategy of a lyrical subject’s representation in female poetry of the 2010–2020s. Using the example of verses by Vera Polozkova and Dana Sideros (Maria Kustovskaya), the article updates a concept of the author’s “male-self,” which was previously in demand among poets of the Silver Age (Z. Gippius, M. Tsvetaeva, etc.). A gender inversion of contemporary lyrical heroines is considered in the perspective of a role subject and author’s mask’s concepts, as well as in modernist poetics traditions of the earlier last century’s context.

Key words: contemporary poetry; female poetry; lyrical subject; male-self; gender inversion; Vera Polozkova; Dana Sideros.

Прежде чем начать разговор о гендерной инверсии форм авторского высказывания в литературном произведении, в первую очередь, необходимо отметить тот факт, что рассматривать данный феномен можно как минимум в двух аспектах. Во-первых, с позиций гендерной антропологии и социально-психологической конъюнктуры; и во-вторых – сугубо с формальной точки зрения как предмет литературоведческого дискурса. В данном исследовании мы будем придерживаться последнего, анализируя проявление мужского начала в субъектной структуре женской поэзии последних лет в качестве грамматически обозначенного ролевого героя, а также в контексте литературной – *авторской* – маски.

Безусловно, квир-стратегия репрезентации говорящего в лирике – явление отнюдь не новое и игнорировать его актуализацию в исторической перспективе было бы неправильным. В русской литературе «апроприация маскулильных привилегий» [8, с. 15] женщинами-авторами и, как следствие, гендерная инверсия их лирического субъекта в известной степени ассоциируется с культурой модерна в целом и поэзией символизма в частности, а именно – с именами З. Гиппиус, П. Соловьевой, М. Лёвберг, в единичных случаях – В. Инбер, М. Шагинян, Л. Рейснер и др. Помимо прочего, подобные «переодевания» в женском стихотворчестве Н. С. Гумилев называл одним из самых распространенных «модернистских клише» [6, с. 189].

Подробно об общем субъектном «артистизме» поэзии рубежа XIX–XX вв. пишет и современный исследователь А. А. Житенев, резюмируя, что «появление у поэта “лирического героя” оказалось событием, свидетельствующим как о небывалой полноте личностного самораскрытия, так и о большом потенциале “лирического камуфляжа”, допускающем различные формы сокрытия субъекта» [9, с. 70–71]. Такое «я», по мнению Житенева, отказывается от абсолютной, условно конвенциональной, образности, в той или иной мере дистанцируясь от личности автора и присваивая таким образом себе иные, исключительно внутритекстуальные, функции и характеристики [9, с. 70–71].

Генезису и культурно-историческим факторам развития феномена «женского письма», смещении доминанты андроцентричности, переосмысления «нормативной фемининности» и гендерной самоидентификации женщины-автора посвящено немало работ отечественных и зарубежных исследователей. Так или иначе, в них фигурирует одна и та же мысль о том, что подобные метаморфозы неизбежно сопряжены со сломом эпох, условиями глобальной политической и социальной деструкции, кризисом и разрушением привычного миропорядка. Субъектная – и вместе с тем идейно-стилистическая – трансформация женской поэзии новейшего времени берет свое начало из 1990-х гг., что, в свою очередь, есть «цепная реакция, истоки которой уходят в 1937, 1917 или 1905 год <...> раскрепостила и революционизировала женщин, которые вобрали в себя чистую негативность, стали ее воплощением, породив в результате феномен своего рода сверхкомпенсации: мимикрирующие под вооруженные до зубов и гениталий мужские, травестирующие, изобличающие и ничтожащие их в себе женские голоса» [15]. Однако отметим, что речь здесь идет не столько о тотальной маскулинизации авторского «я» (или формирования «мужского субстрата», как называет это сам А. Скидан), сколько об отказе от гендерной маркировки субъекта в принципе. Как справедливо утверждает Лаура Д. Уикс, «большая часть русских женщин-поэтов сопротивляются идентификации себя как женщин», поскольку опасаются, что «их женскость будет отвергнута как “женственность”, а их поэзия будет сведена к “женскому опыту”. Они бы с куда большей охотой предпочли быть поэтами без рода, работающими в области универсального опыта» [цит. по: 15]; и тут же добавляет, что в огромной мере этому конфликту способствует языковой фактор – грамматика русского языка, в которой глаголы прошедшего времени, прилагательные и причастия невольно демонстрируют родовую принадлежность повествующей(-его). По итогу, «история голосов русских женщин всегда была в некотором смысле игрой: использовать доступные им *маски-вуали* (курсив мой. – Я. Б.) как серию уловок, достаточно отвлекающих мужской взгляд», – резюмирует Лаура Д. Уикс [цит. по: 15], и мы не только согласимся с данным тезисом, но и продолжим развивать эту мысль в аналогичном ее выводу ключе.

Будучи игровой формой действительности по своей природе исторически *маска* является неотъемлемой символической (у Вяч. Вс. Иванова – знаковой) частью ритуала, обряда, культа и трактуется, прежде всего, как функциональный атрибут политеизма, «народно-карнавального мироощущения» (М. М. Бахтин) и смеховой культуры, а впоследствии – театрального, перформативного и киноискусства, выполняя в нем аналогичную роль «трансформации, защиты, опознавания, маскировки» субъекта [18, с. 214]. Наиболее полную, на наш взгляд, дефиницию

маски в культурологическо-философском и психологическом аспектах формулирует Е. Г. Тихомирова, подразумевая под ней «поверхностное, временное изменение внутреннего или внешнего облика человека, обусловленное мотивами и потребностями личности, а также коммуникативными запросами и ожиданиями» [17, с. 10].

Применительно к концепции непосредственно литературной маски, О. Ю. Осьмухина также говорит о ней как о важном структурном звене коммуникации между автором, персонажем и реципиентом: «Это и литературный прием, и образ для изъяснения, для “объективации себя” вовне, проекция личности художника в текст», где он «в процессе еще более глубокой саморефлексии, эксплицитно реализует и себя самого, и собственное рефлектирующее сознание в произведении <...>, что превращает авторское сознание одновременно и в субъект, и в объект писательского осмысления, а также моделирует текст, лишая написанное автором однозначного и единственного прочтения» [12, с. 87, 105]. Опираясь на идеи М. М. Бахтина о том, что маска напрямую коррелирует «с веселым отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой» [2, с. 48] и как «внешний облик для другого» способствует «оформлению себя не изнутри, а извне» [1, с. 338], она похожим образом объясняет сущность маски как дуалистическую оппозицию автора реального («первичного») и автора фиктивного – «представляющего в качестве фикции, изначально обманывающего читателя своим обликом, автора иллюзорного, “подставного”» [12, с. 31]. Это «столкновение» и происходит за счет использования автором определенных приемов в тексте, набор которых, как справедливо замечает О. Ю. Осьмухина, может меняться в зависимости от его жанровой принадлежности и (или) целеполагающих установок в своей основе: так, при перечислении данных механик в контексте литературы постмодернизма (цитации, эпатажа, пародии, самоиронии, интертекстуальности и др.) исследовательница, помимо прочего, называет и *травестирование* [12, с. 106].

В случае с творчеством Веры Полозковой (р. 1986) и Даны Сидерос (р. 1985) квир-стратегия репрезентации авторского сознания реализуется в «художественном образе фиктивного автора» [12, с. 113] – высказывающегося в первом лице квазинarrатора, который моделирует свое присутствие и как его создатель (субъект), и как персонаж (объект) одновременно, не скрывая при этом авторской аутентичности и не выходя за пределы текста. Даже принимая во внимание тот факт, что Дана Сидерос – это псевдоним (наст. имя – Мария Кустовская), а ранее ее стихи набирали популярность в Сети под никнеймом «Шyтник» («Шутник»), это сложно назвать в строгом смысле слова мистификацией, т. е. сокрытием личности автора частично и вне произведения, по причине открытости и доступности аудитории оной.

Однако заметим, что несмотря на свою полифункциональность семантико-стилистические границы авторской маски весьма условны, а в лирике, на наш взгляд, подобного рода нарративные конфигурации имеют свойство интегрироваться в наибольшей степени, что, в том числе, дает повод говорить о системе масок лирического субъекта, или *ролевом герое*.

Прямая связь маски с данным типом авторского высказывания в лирике неоднократно отмечалась исследователями. С. Н. Бройтман, например, говоря о диапазоне «от предельного различия до предельной неразличимости» автора и ролевого

героя, упоминает маску как вариацию наибольшего их отождествления и как в целом «менее радикальный способ изображения субъекта» [3, с. 113–114].

Выбор для анализа поэтических текстов В. Полозковой и Д. Сидерос был сделан нами не случайно: во-первых, стихотворчество обоих авторов во многом похоже с точки зрения поэтики и стилистики; а во-вторых, как мы убедимся в дальнейшем, маскулинизация их лирического субъекта носит в существенной мере условный характер – как грамматически обозначенная ролевая «масочная» модель, направленная на «идентификацию читателем образа условного автора, т. е. на осмысление своеобразной авторской установки, формирующей горизонт ожидания читателя» [4, с. 119].

я был тоже юн здесь. тогда люты
были нравы панкующей школоты.
я был так бессмертен, что вряд ли ты
веришь в это, настолько **я теперь жалок**.

<...>

а теперь **стал равен себе – клошар**.
юность отбирается, как и дар –
много лет ты лжешь себе, что не стар.
лжешь, что ничего не переменялось [13, с. 32]

Пришёл на работу, открыл Фейсбук,
написал:
кошмар, **в метро чуть не заснул**,
но всё-таки не заснул.

<...>

Но вообще, конечно,
нужно просто чаще высыпаться,
а то сегодня по рассеянности
выскочил на красный свет,
чуть не попал под черный джип.
Но всё-таки не попал [14, с.12–13]

Или вот **дурак**
стучит варёным яйцом по столу,
чистит, разламывает, находит иглу.
Так приходит конец
вселенскому злу.

<...>

Дурак раздражающе весел,
удачлив, нелеп, болтлив.
Даже **сидя по пояс в трясине**,
не хандрит, не скорбит ни о ком.
Если я когда-нибудь вырасту –
вот бы стать дураком [14, с. 32–33].

«Маска выступает культурным концептом, вбирающим в себя множество разнородных значений, среди которых выделяются связанные с категорией идентичности и механизмом идентификации», – пишет Л. А. Софронова [16, с. 346], и в этой связи хочется акцентировать внимание на экспликации поэтессами при использовании квир-стратегии субъектности «традиционных» мужских черт, т. е. очевидной кумуляции своего лирического «я» в культурно-исторических рамках «идеально-

типических поведенческих стереотипов, которые репрезентируют мужчину (равно как и женщину – *прим. авт.*) в конкретном социуме» [11, с. 23].

как моё тело терпит пока
запертого в мозгу
**неблагодарного старика,
мелочного брюзгу?**

<...>

что, смиренная моя плоть,
тесная моя клеть –
**я хотел тебя расколоть,
свергнуть, преодолеть.**

не был счастлив в тебе ни дня
и не берёт ни дня
видишь, а ты мудрее меня
ты добрее меня... [13, с. 110]

Если плачет царевна, вянут в саду пионы.
Над столицей солнце и дождь пятый день подряд.
<>...
Если плачет царевна, мох укрывает камень.
Всякий крепкий побег безвольно лежит, как плеть.
<...>
Если плачет такой, как я, то во всей вселенной
не случается ничего [14, с. 73]

я разве конрад пирс, сатирик, дьявол, царь?
раздатчик оплеух, отравленное жало?
**я цирковой медведь, разбавленный вискарь,
пародия** на всё, что мне принадлежало.

<...>

я, может быть, стряхнул их пальцы с пиджака,
ссыклишко-шутничок, обманка, гетероним?
я мелко кивал, чеканилось пока:
прикрой поганый рот, и мы тебя не тронем

<...>

сегодня будет шоу, и я легко начну.
я огляжу господ, собачек, содержанок.
ты разве конрад пирс, спрошу я тишину?
да брось ты, **конрад пирс не может быть так жалок** [13, с. 52]

Отталкиваясь, помимо прочего, от тезиса о существовании стереотипа как феномена «на пересечении вербально-ассоциативного (слова и конструкции), лингво-когнитивного (представление знаний о ситуации) и мотивационно-аффективного (механизмы оценки) уровней языковой личности» [цит. по: 10], именно таковые в «мужском Я» В. Полозковой и Д. Сидерос, на наш взгляд, фактически отсутствуют, что позволяет сделать промежуточный вывод о минимальной дистанцированности автора и ролевого героя. Однако единичные исключения, само собой, возможно обнаружить:

я спокоен и прям и знаю, что впереди.
я хожу без страховки с факелом надо лбом
по стальной струне, натянутой между башен,

когда снизу кричат только: “упади”.

<...>

они думают, что я дурак, которому повезло.

если я отвечу им, я не удержу над бровями факел.

если я отвечу им, я погиб [13, с. 15]

как оступишься в биографию – сразу **жуть,**

сколько предписаний выполнить принадлежит.

сразу скажут: тебе нельзя быть листок и жук,

надо взрослый мужик [13, с. 20]

Ну вот.

Я услышал.

Утешь меня, дай мне повод

считать, что **ты понимаешь,**

с кем говоришь, когда проклинаешь

короткий якобы повод

и ноешь,

что ты давно уже не малыш.

<...>

Яришься, рисуешься,

требуешь оголтело

серьёзного отношения,

равных прав.

Я мог тебя взять в ладонь,

залечить все раны,

унять твою вечную дрожь,

дурная ты мышь.

Но нет, **я пришёл**

с тобой говорить на равных.

Так что же ты

извиваешься

и кричишь? [14, с. 27–28]

В противовес творчеству рассматриваемых авторов, приведем пример противоположного подхода к гендерной трансформации реального автора: наиболее ярко выраженного – *стилизованного* – андроцентристского посыла «мужского» субъекта поэтессы старшего поколения Марии Галиной (р. 1958), в *стихотворном повествовании* «Всё о Лизе» (2013):

Я водил поход по родному краю

с пионерским приветом и все такое

после двух привалов своей рукою

перерезал бы спиногрызов

<...>

здесь у нас под каждым кустом дриада

под каждым листом цикада

и нефиг тут орать в натуре... [5, с. 9]

вот и **стою на страже**

**я здесь поставлен был провести границу
словно бы рыцарь с тяжким мечом в деснице**

**здесь я поставлен
стоять на стреме**

<...>

в силу своей природы... [5, с. 80]

завязывай выеживаться лиза
нет никакого артура
гидромет обещает бурю
приближающуюся с босфора
а мы ее даже и не заметим
потому что будем заняты совсем другими
вещами

**ох вот так
погоды еще немного
да лиза да... [5, с. 53–54]**

дай тебя еще потрогать лиза
вот здесь и вот здесь знаешь
ты при этом ничего не теряешь... [5, с. 42]

Возвращаясь к творчеству рассматриваемых нами авторов, стоит упомянуть объективно верное замечание К. А. Елистратовой о том, что постулаты «истинной мужественности» в культуре в целом и в женской поэзии в частности ощутимо меняются с течением времени. Исследуя «мужской» дискурс в творчестве В. Полозковой, она прямо говорит о «нейтрализации многих маскулинных признаков» [7, с. 77] и очевидном смещении гендерно-стереотипной доминанты к метросексуальности мужских персонажей поэтессы. Согласившись с этим утверждением, добавим, что подобные метаморфозы становятся вполне очевидны и при квир-маскировке ее лирического субъекта.

Итак, гендерной номадичности субъекта женского стиха совсем не всегда присуща маскулинность в ее социокультурном и (или) лингвопоэтическом трактовании. При условии отсутствия намеренной речевой стилизации персонажа-нарратора, поэтессам начала XXI в. как будто нет необходимости активно доказывать и отстаивать в мужском «обличии» свою «нарративную авторитетность» [19, р. 18], к коей через переосмысление и депривацию «женственного» обращалось множество женщин-авторов прошлого века. Однако ввиду недостаточности различимости пишущего и говорящего в данном случае, есть смысл говорить о неочевидности коммуникативной фикции в цепи «автор – герой – реципиент» в полной ее мере, в отличие от мотивированной андрогинности женского модернистского письма или децентрализации конвенциональной фемининности в женской рок-поэзии 2000-х гг. (например, в раннем творчестве Д. Арбениной, С. Сургановой и др.).

Используемые В. Полозковой и Д. Сидерос «мужские» маски и введение в повествование с их помощью ролевых героев представляется ничем иным как одним из доступных вариантов репрезентации лирического субъекта в принципе: не подразумеваемая при этом под собой отличной от автора ценностной и мировоззренческой установки, не скрывая его аутентичности и индивидуальности, а также не перечеркивая его гендерной, личностной сущности и профессиональной самодостаточности.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1986. – С. 297–326.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Изд-во Кулагиной INTRADA, 2008. – С. 112–114.
4. Водопьянова К. М. Функции авторской маски в сказовом повествовании (на материале произведений Н. С. Лескова): дис. ... канд. филол. наук. – Донецк, 2018. – 232 с.
5. Галина М. Всё о Лизе. – М.: Время, 2013. – 96 с.
6. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. – М.: Современник, 1990. – 383 с.
7. Елистратова К. А. Специфика репрезентации концепта «мужчина» в поэтических текстах Веры Полозковой: от кризиса маскулинности к метросексуальности // Вестник Череповецкого гос. ун-та. – 2013. – Т. 1. – № 3. – С. 74–77.
8. Женщина модерна: гендер в русской культуре 1890–1930-х годов: Колл. монография / сост. В. Б. Зусева-Оскан. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 688 с.
9. Житенев А. А. Поэзия неомодернизма: Монография. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. – 480 с.
10. Кабалевская А. И. Представления о гендерных стереотипах в современной социальной психологии // Психологические исследования. – 2012. – Т. 5. – № 22. Эл. ресурс. URL: <https://psystudy.ru/index.php/num/article/view/783/797> (дата обращения: 13.03.2024).
11. Окладникова Е. А. Аксиосфера мужского // Мужской сборник / сост. И. А. Морозов. – М.: Лабиринт, 2004. – Вып. 2: «Мужское» в традиционном и современном обществе: Константы маскулинности. Диалектика пола. Инкарнация «мужского». Мужской фольклор – С. 13–24.
12. Осьмухина О. Ю. Традиция авторской маски в русской прозе XVIII–XIX веков: монография. – М.: ИНФРА-М, 2023. – 379 с.
13. Полозкова В. Работа горя. – М.: Livebook, 2021. – 168 с.
14. Сидерос Д. Ученик дурака. – М.: Livebook, 2015. – 136 с.
15. Скидан А. Сильнее урана. Современная женская поэзия // Воздух. – 2006. – № 6. Эл. ресурс. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-3/skidan-critic/#_ftn16 (дата обращения: 18.02.2024).
16. Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. – М.: Индрик, 2006. – С. 343–359.
17. Тихомирова Е. Г. Феномен маски: культурные смыслы: дис. ... канд. филос. наук. – Ростов-н/Д, 2005. – 129 с.
18. Трессидер Дж. Словарь символов. – М.: Гранд, 1999. – 442 с.
19. Lanser S.-S. Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice. – NY.: Cornell University Press, 1992. – 304 p.

УДК 821.161

Р. А. Кадеева

Авторская маска в структуре антиутопии А. Кабакова «Невозвращенец»

Статья посвящена осмыслению специфики самоидентификации автора и героя в антиутопии А. Кабакова «Невозвращенец». В романе представлен сатирический образ будущего, в рамках которого существует герой – авторская маска А. Кабакова.

Ключевые слова: А. Кабаков, постмодернизм, авторская маска, антиутопия.

Author's Mask in the A. Kabakov's Dystopia «The Non-Returnee»

The article is devoted to understanding the specifics of the self-identification of the author and the hero in A. Kabakov's dystopia «The Non-Returnee». The novel presents a satirical image of the future, within which there is a hero – the author's mask of A. Kabakov.

Key words: A. Kabakov, postmodernism, author's mask, dystopia.

Александр Абрамович Кабаков – один из тех современных российских писателей, творчество которых не просто совпало с глубочайшими социальными, нравственными, политическими изменениями, вызванными событиями перестроечного и постперестроечного периода, но прежде всего – прозаик, пытающийся практически во всех своих произведениях – от рассказов до романов – так или иначе осмыслить кризис «постсоветского» человека, связанный с необратимым разрушением традиционных норм, ценностей и образа жизни.

Одним из наиболее примечательных в этом контексте произведений оказывается роман-антиутопия «Невозвращенец». Написанный в непростой для России период грядущих перемен, он стал своего рода предсказанием, инвариантом развития событий, моделированием возможного будущего страны. Общим для порубежной эпохи было предчувствие кардинальных перемен, ожидание социально-политических катастроф, апокалиптические настроения. Как всякая антиутопия, «Невозвращенец» является, по авторскому замыслу, попыткой заглянуть в возможное будущее. Мир, изображённый А. Кабаковым, вобрал в себя все тенденции политических движений и общественных настроений начального этапа перестройки. Заметим, что публикация «Невозвращенца» оказалась сенсационной: А. Кабаков первым передал ощущение кризиса перестройки посредством удачно выбранного жанра антиутопии.

По мнению многих исследователей (Дашко, 2004; Воробьева, 2009; Ланин, 1993; Махрова, Осьмухина, 2013), XX столетие – время расцвета антиутопии в литературе. Причины этого кроются в самой исторической действительности: «Антиутопия становится очевидным достоянием XX века в силу своей несомненной связи с научно-технической цивилизацией. <...> В сочетании с трагическими событиями века (две мировых войны, революции, установление тоталитарных режимов в государственных структурах ряда стран, безграничный разгул терроризма), которые в одночасье поставили человечество перед угрозой уничтожения едва ли не всех прежних ориентиров существования, цивилизация обретает все более опасную инерцию разрушения» [2, с. 8]. Антиутопия является своего рода предупреждением об угрозах, нависших над человечеством, в ней раскрывается «картина упадка общественной формации, основанной на жестокости и физическом насилии». Невозвращенец становится реакцией на различные формы тоталитаризма: достаточно вспомнить в этом контексте «Мы» Е. Замятина, «1984» и «Скотный двор» Дж. Оруэлла, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Чевенгур» и «Котлован» А. Платонова и др.

Кризис перестройки, которая, по сути, представляла утопичный социальный и политический проект, приводит к появлению множества новых антиутопических

произведений. «Основным содержанием развития русской антиутопии, – пишет Б. Ланин, – стало предчувствие распада. Для одних эта эпоха стала огромной личной трагедией, для других – крушением “империи зла”, “тюрьмы народов”, “империи Кремля” и проч. В любом случае, крушение огромных государственных образований исполнено трагизма и колоссальной психологической ломки. Прежде всего, писатели увидели здесь трагедию личности» [6, с. 124].

Общеизвестно, что подавляющее большинство текстов А. Кабакова автобиографичны и, так или иначе, несут в себе отпечаток жизни самого автора. Герои его произведений становятся носителями авторской маски и рупором авторской мысли внутри того или иного текстового пространства. Выбор Кабаковым жанра антиутопии здесь отнюдь не случаен. Антиутопия как жанр предлагает широкие возможности для введения авторской мысли, авторского взгляда в текст. И главным средством для этого служит прием авторской маски, воплощающийся в персонажах. Введение в текст авторской маски делает произведение не более чем литературной игрой, что было, к слову, нормальным явлением для текстов периода постмодернизма. К тому же, сам Кабаков в интервью говорит: «Единственное, что я мог сделать, – это развлечь читателя на то время, пока он читает книжку» [3, с. 1]. Авторская маска (иногда – система масок) в постмодернистском контексте маркируется посредством цитаций, эстетического эпатажа, травестирования и фамильяризации (образов и автора и реальности), пародийности, самоиронии, интертекстуальных связей, сознательного сокрытия («растворения») собственно авторского «голоса» в голосах персонажей, дискурсах классического наследия и современности (нередко с сохранением при этом внешне-объективированного повествования от третьего лица). Посредством маски в постмодернистском тексте автор пародирует самого себя в акте пародирования уже известных образцов классического наследия и культурных стереотипов, имитируя роль автора под маской собственного травестированного двойника – персонажа, что также не случайно, поскольку в искусстве «самое основное состоит в мелькании правды и обмана, в игре мнимого и настоящего, в подсовывании одного вместо другого» [8, с. 23].

Итак, главный герой «Невозвращенца» инженер Юрий Ильич обладает уникальной способностью. Он экстраполятор, способный перемещаться во времени. Загадочные «редакторы» поручают ему таинственное и рискованное задание – из 1980-х попасть в 1993 год, чтобы найти там некоего «невозвращенца» и вернуть в нужное время. 1993 год в романе Кабакова – мрачное время «Великой реконструкции». По улицам ездят танки, убийства вошли в норму, люди запуганы тотальным дефицитом и разгулом преступности. И в этой атмосфере Юрию предстоит не только найти «невозвращенца», но и понять цену своей эпохи и решить главный вопрос: возвращаться или не возвращаться в отведенное им судьбой время, остаться в более или менее спокойной, но лживой современности и стать осведомителем, как ему предлагают, или очутиться в жестоком и хаотичном будущем. В фигуре Юрия Ильича угадывается сам Кабаков и понять это можно уже с первых страниц романа, где герой рассуждает о своих литературных способностях: «Никогда я так не жалел о том, что лишен больших литературных способностей, как сейчас. Бесцветный и невыразительный либо, наоборот, слишком претенциозный стиль, которым я когда-то записывал результаты своих экспериментов, совершенно непригоден в нынеш-

них обстоятельствах. И, думаю, что естественное и полное недоверие, которым будет встречен этот рассказ, – а коли он не вызовет доверия, то не вызовет и интереса, поскольку интересен может быть именно и только абсолютной достоверностью и точностью, – думаю, что недоверие со стороны читателей – если после всего случившегося они когда-нибудь снова появятся – полностью уничтожит тот практический эффект, которого я хотел бы достичь» [5, с. 7]. Здесь мы имеем дело с автобиографизмом как ключевым средством создания авторской маски. Кабаков сознательно наделяет своего героя литературным даром, создавая своего двойника в пределах текстового пространства «Невозвращенца». Таким образом, размывается граница между автором реальным и персонажем, становится непонятно, кто пишет данный текст. Юрий Ильич – такой же, как и сам Кабаков, сотрудник редакции, он пишет заметки и рефлексировать по поводу своих творческих способностей. Более того, замысел романа появляется у А. Кабакова в один из штатных рабочих дней в редакции «Гудка» и первые страницы произведения фактически «списаны» с этого дня: «В кабинете у Аверьяна из-за гигантского сейфа мне навстречу поднялись со стульев двое. Один из них шагнул вперед и удивительно ловко произвел сразу несколько движений: правую руку он протянул для пожатия, на которое я машинально ответил, левой откуда-то вытащил и, развернув, на мгновение близко поднес к моему лицу довольно большое удостоверение, в котором я не успел прочесть ни имени-отчества, ни фамилии, ни должности – ничего, только организацию, тут же удостоверение спрятал и, не отпуская правой моей руки, левой повел в сторону товарища, невнятно назвав его, одновременно стал сам садиться, потянув и меня книзу, так что и я оказался на стуле» [5, с. 9]. Вот что об этом позднее Кабаков скажет в своем интервью: «Это было в 1988 году. Я тогда работал в газете «Гудок» редактором отдела информации. И вот вызывают меня однажды в отдел кадров, а там в кабинете двое мужчин, один помоложе, другой постарше. Они начали меня вербовать. Всё. С этого места читай “Невозвращенца”» [3, с. 1]. Автор признаётся: «Я там даже сохранил имена-отчества этих людей, только поменял их крестнакрест. И портретное сходство сохранил. Один такой пухлый, молодой, а другой худой, с чеканным лицом, этакий человек с плаката. Они потом еще несколько раз приглашали меня на встречи в гостиницу “Интурист”, в “Центральную”, где у них были служебные номера. Это все у меня там описано с небольшим гротеском, с очень небольшим преувеличением. Ну, одежда их превращается в форму НКВД... А то, что они в книге несли чушь, они и так несли чушь...» [3, с. 1]. Продолжая говорить об автобиографизме, следует сказать, что детали в тексте неслучайны и даже не выдуманы. Кабаков сознательно выбирает хронотоп повествования, отталкиваясь, в первую очередь, из своих личных интересов. В интервью газете «Коммерсантъ» Кабаков поясняет, что «источники» и «составные части» антиутопии заимствованы из «известного сочинения Оруэлла “1984” и предчувствия гражданской войны» (вербовка), и романа Виктора Гюго «93-й год», который произвел на автора «такое впечатление, что он действие своей повести <...> перенёс в 1993 год» [3, с. 1]. Таким образом, по справедливому замечанию исследователя творчества Кабакова А. Н. Бударинной, «творчество А. Кабакова наиболее полно до сих пор подвергалось комментированию им же самим в интервью на радио, страницах газет, в Интернете» [1, с. 5]. Примечательно, что публицистические жанры (интервью, ста-

ть, автокомментарии) А. Кабаков делает словно продолжением своего художественного текста. Интервью писателя, как правило, представляющие собой *postscriptum* к изданным произведениям, призваны раскрыть связи его прозы с классической литературой и «шестидесятниками» на разных уровнях построения текста. Таким образом, сам автор словно стирает границы между вымышленным миром произведений и миром реальным, возводя эти два мира в одну плоскость.

Нельзя не отметить и роль интертекстуальных связей, используемых автором. Отсылки к художественным произведениям различных эпох делают текст многомерным, существующим на различных уровнях восприятия. Так, в «Невозвращенце» появляется «Свита Сатаны», охраняющая дом с «нехорошей квартирой» (явная аллюзия к «Мастеру и Маргарите» Булгакова): «Мимо знаменитого дома с нехорошей квартирой, у подворотни которой дежурили пикеты с нарукавными повязками “свиты сатаны” и в кошачьих масках» [5, с. 21], где кошачьи маски тоже едва ли случайны и являются, на наш взгляд, данью памяти коту Бегемоту. Неслучаен и отмеченный нами ранее 1993-й год, совпадающий по последним цифрам с «Девяносто третьим годом» В. Гюго. Сам В. Гюго упоминается сотрудником загадочной «редакции» Сергеем Ивановичем: «... как Гюго прочитал, так и возникло желание: обязательно девяносто третий» [5, с. 26] Здесь же проявляется ещё один важный маркер авторской маски – растворение авторского голоса в голосах персонажей, ведь желание написать именно о 1993-м высказывалось Кабаковым в интервью. В. В. Кожин констатировал: «Соединение голосов автора и персонажа – это не просто “один из приёмов”: это одна из основ, одна из существеннейших сторон искусства прозы и литературы в целом» [6, с. 374]. В целом, авторы произведений 70–80-х годов, начинают иначе «являть» себя в своих текстах, они не поднимаются над персонажами, не подавляют их своими представлениями, а становятся словно равными с ними, сближаются и даже растворяются в психологических движениях героев.

Важной интертекстуальной аллюзией, на наш взгляд, является еще и метафора времени. Время становится важной категорией, представляющим с точки зрения правительства настоящую опасность. Часы были запрещены, потому что из них легко можно было сделать бомбу. Вместе с запретом на часы общество в романе вступило в так называемую эпоху безвременья. И уже на этом этапе возникают ассоциации с предшествующими антиутопическими текстами. Это, во-первых, оруэлловский герой, который не знает, какой сейчас год и лишь предполагает, что идёт 1984-й. Это и набоковский узник Цинциннат, который думает, что живёт по крашеному времени, видя, как тюремный сторож каждые полчаса смывает нарисованные стрелки часов и рисует новые. В антиутопии тоталитарная власть манипулирует временем. Оставаясь без часов, люди попадают под информационно-идеологическую «атаку» господствующей идеологии: «Я выключил транзистор – батарейки сядились, а время говорить, видно, не собирались. Теперь они говорят время всё реже, чтобы заставить побольше слушать всякую чушь» [5, с. 22].

Таким образом, жанровая структура антиутопии предлагает широкий спектр возможностей для введения в пространство текста авторской маски – главного рупора авторской идеи. «Невозвращенец» пополняет галерею произведений, в которых А. Кабаков создает своего литературного двойника – героя-маску, под которой скрывается он сам. По справедливому замечанию А. Н. Бударинной, «персональная

идентичность А. Кабакова выражается в той текстуальной стратегии, в рамках которой автор не просто отражает изменения, происходящие в жизни общества, но и создает в своих произведениях своеобразные “культурные коды”, поддающиеся дешифровке на нескольких уровнях в зависимости от глубины читательского знания» [1, с. 12].

Список литературы

1. Бударина А. Н. Творческая индивидуальность Александра Кабакова: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2012. – 24 с.
2. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI в. в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук. – Саратов, 2009. – 528 с.
3. Коммерсантъ. 1999. – № 100. – 11 июня.
4. Дашко Е. Л. Жанр антиутопии в английской литературе первой половины XX в.: рекомендации по изучению темы в вузе // Культура народов Причерноморья. – 2004. – Т. 2. – № 56. – С. 44.
5. Кабаков А. А. Невозвращенец. Приговоренный. – М.: Вагриус, 2003. – 124 с.
6. Кожин В. В. Происхождение романа. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 374.
7. Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия XX в: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1993. – 350 с.
8. Фрейдберг О. М. Миф и театр. – М.: ГИТИС, 1988. – 134 с.

УДК 821.161.1+791.43-24

Д. В. Лигай

Подразумеваемый читатель эпохи соцреализма (экранизация романа Л. Толстого «Война и мир» С. Бондарчука)

В статье рассматриваются формы адаптации экранизации романа «Война и мир» с позиции социалистического реализма в одноимённом фильме С. Бондарчука. Предметом анализа является концепт подразумеваемого читателя. В работе систематизированы отклонения режиссера от пацифистской и христианской трактовки понятий «война» и «мир» Л. Толстого. Данные результаты могут быть применены в культурологических и литературоведческих исследованиях, посвященных проблеме автора и читателя, коммуникативной поэтики и рецептивной эстетики.

Ключевые слова: «Война и мир», подразумеваемый читатель, соцреализм, адаптация, духовные ценности.

Denis V. Ligay

Socialist Realism's Implied Reader (Sergey Bondarchuk's adaptation of Leo Tolstoy's «War and Peace»)

The article examines forms of adaptation of the film adaptation of the novel “War and Peace” from the position of socialist realism in the film of the same name by S. Bondarchuk. The subject of analysis is the concept of the implied reader. The work systematizes the director's deviations from the pacifist and Christian interpretation of the concepts of “war” and “peace” by L. Tolstoy. These results can be applied in cultural and literary studies about the problem of the author and the reader, communicative poetics and receptive aesthetics.

Key words: “War and Peace”, implied reader, socialist realism, adaptation, spiritual values.

С момента написания роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» был экранизирован и поставлен на сценах театров многими российскими и зарубежными режиссёрами. Пик интереса к роману приходится на XX век, в особенности на советский период. Такой интерес отчасти обусловлен широкой известностью «Войны и мира» среди населения СССР: в период с 1918 по 1986 год роман был самым издаваемым художественным произведением в стране, выпущенным в количестве 36 млн копий [6, с. 303]. Одной из значимых киноэкранизаций является 4-серийный одноимённый фильм режиссёра С. Бондарчука, который был снят в 1965–1967 гг. Фильм был высоко оценен кинокритиками во всем мире и получил такие престижные награды, как приз Московского международного кинофестиваля 1965 года и премию «Оскар» за лучший иностранный фильм в 1969 г. [4]. Для литературоведения интерес представляет то, каким образом в кинофильме трактуется идея романа «Война и мир», и в чём заключаются отличия от книжной формы её выражения. Любая адаптация, вне зависимости от её формы – кино, театр или комикс, всегда является интерпретацией, как бы она ни была близка к оригиналу. На наш взгляд, наиболее плодотворно будет провести сравнительный анализ фильма и романа с точки зрения категории подразумеваемого читателя.

Актуальность заявленной темы обусловлена тем, что ранее данные произведения анализировались либо в отдельности, либо в аспекте определённых эпизодов или мотивов. Однако воздействие на зрителя как предполагаемого «читателя» и режиссерская версия как стратегия прочтения романа не становилась объектом сравнительного исследования. Целью работы является обобщение форм обусловленности режиссерской версии поэтикой соцреализма. Отсюда задачи, касающиеся обоснования концепта «подразумеваемый читатель» как главного фактора влияния соцреализма на трактовку романа «Война и мир» Л. Толстого С. Бондарчуком, христианской и антивоенной установок в литературном произведении, описание экранизации как «стратегии текста» в аспекте рецепции и авторской трактовки создателя фильма.

Литературоведческая категория «подразумеваемый читатель» (implied reader) является частью теоретико-методологического аппарата прагматического подхода в литературоведении. Данное направление перекочевало в литературу из лингвистики, где прагматика сформировалась как отрасль языкознания, изучающая язык в его функционировании, т. е. в процессе коммуникации. Коммуникативный подход активно используется в литературоведении при рассмотрении авторской позиции, целей художественного произведения и эффектов, оказываемых на читателя. Обращение к прагматике связано с кризисом традиционного литературоведения, основанного на принципе историзма, что Г. Тиханов назвал «смертью литературной теории». В связи с растущим утилитарным взглядом на литературу и ростом числа междисциплинарных исследований, возникает необходимость в переосмыслении традиционных подходов, хотя новая инструментальная теория литературы все еще характеризуется методологической неопределённостью и недостаточной сформированностью [3, с. 3810].

Прагматическое литературоведение состоит из нескольких областей и имеет две основные перспективы – исследование результатов художественной коммуникации и текста в процессе чтения. Для данного исследования нами был выбран процессуальный аспект в рамках прагматики повествования. Этот раздел

литературоведения фокусируется на приемах и средствах, используемых в тексте для осуществления эстетической коммуникации с читателем и воплощения замысла художественного произведения. Основу для анализа составляет вышеупомянутая концепция подразумеваемого или имплицитного читателя, впервые сформированная основоположником немецкой рецептивной эстетики В. Изером в 1972 г. Данный термин включает и потенциальный смысл, встроенный в текст, и «читательскую актуализацию данного потенциала через процесс чтения». Важно отметить динамичную, активную и исторически варьирующуюся природу этого процесса, который не может быть просто сведён к «типологии возможных читателей» [11, р. xii]. Так как художественная коммуникация – это всегда двусторонний процесс, то в прагматическом литературоведении роль читателя отнюдь не ставится ниже роли автора. Напротив, в феноменологии художественного восприятия, начиная с 60-х гг. XX века, наблюдается всё больший интерес к фигуре читателя, примером чего являются семиотическая теория коммуникативного сотрудничества У. Эко и концепция «смерти автора» Р. Барта. «Стратегия текста» реализуется читателем через «конкретизацию», т. е. заполнение смысловых неопределённостей путем следования рецептивной модели, заданной в самом тексте [9, с. 151].

Сложность для экранизации представляет воплощение толстовской философии, обращенной к переосмыслению догматов богословия. Аксиология романа связана с глубокой духовностью писателя, чьё творчество отличало «созерцание Богоприсутствия в мире» [5, с. 95]. Неслучайно Андрей Болконский, Пьер Безухов, Наташа Ростова, при разности пережитых ими испытаний и судеб, объединены исканиями на морально-нравственном пути. Толстой провозглашает в героях абсолютность и торжество высших духовных ценностей, таких как человеколюбие, любовь к отчизне и милосердие. Князь Андрей предстаёт в начале романа гордым и честолюбивым человеком, который восхищается военными успехами французского императора Наполеона и мечтает сам совершить подвиг, достойный прославления. Однако после тяжелого ранения под Аустерлицем Болконский осознает тщетность мирской славы перед лицом смерти: «Да! Всё пустое, всё обман, кроме этого, бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу...» [8]. С этого момента начинается духовное обновление героя, продолжающееся на протяжении всего романа, однако неоконченное по причине отчужденности и архаичных ценностей князя. Именно с невозможностью стать носителем и транслятором истинных христианских ценностей связана смерть Болконского в конце романа. Ю. В. Лебедев отмечает: «Его поманили, позвали к себе, но ускользнули, оставшись недостижимыми, те духовные ценности, которые разбудил в русских людях 1812 год» [5, с. 100].

В противоположность князю Андрею, Пьер выживает, так как оказывается способен принять Бога в своём сердце. Хотя Безухов почти теряет веру в людей после ужасов Бородинского сражения, его душу исцеляет простой крестьянин Платон Каратаев, которого Толстой делает олицетворением христианской всепрощающей любви. Религия играет большое значение и в судьбе Наташи Ростовской, которая смогла найти в ней новый смысл жизни после разрыва с Болконским: «Наташа испытывала новое для неё чувство возможности исправления себя от своих пороков и возможности новой, чистой жизни и счастья» [8].

Важным контекстом понимания толстовской трактовки романа является связь религиозных мотивов с темой пацифизма. Выявление и сопоставлений коммуникативных стратегий романа и фильма позволяет установить как типологию сюжета и образов, идей, так и пути влияния соцреализма на версию режиссера. Описание ужасающих и разрушительных сцен войны, которые должны вызвать у читателя чувство отторжения и осознание неестественности такого положения откликается названием романа. «Война» противопоставляется понятию «мир» как нечто, чего не должно существовать в природе, и которое противоречит первоначальному порядку, созданному самим Богом. Сочетание эксплицитных и имплицитных форм воздействия на подразумеваемого читателя царской России XIX века, восхищение подвигом русского народа в войне 1812 года актуализирует понятия православной веры, усиливает чувство патриотизма.

Концепт подразумеваемого читателя как линия разграничения между двумя эпохами русской истории и культуры объясняет обусловленность реальных противоречий в экранизации романа. При всех неоспоримых художественных достоинствах картина «Война и мир» являлась госзаказом, она должна была соответствовать канонам социалистического реализма. С 1933 г. преобразование Союзкино в Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР, вплоть до 1990 г. предполагало систему требований к изображению истории, неприятие философии непротivления злу насилieм Толстого. Культурная политика, направленная на создание образов советских героев через прямолинейные и интуитивно понятные нарративы с целью прославления КПСС и идей Октябрьской революции, привела к двойственным результатам в кинематографе. С одной стороны, в 1960-х гг. в советском кино появился бум на экранизации русских классиков, и Толстой не стал исключением. Такой спрос и потребность в популяризации русской классики способствовали формированию массового читателя и массового зрителя. Большинство учёных отмечает, что в них не было «энергии заблуждения», как характеризовал особенность литературы В. Шкловский. Советские режиссёры ««спрямляли» смыслы, “упорядочивали” лабиринты, “сокращали” и “упрощали” тексты», т. е. убрали из литературы весь символизм и инаковость [1]. Читатель лишился возможности быть активным участником эстетической коммуникации, т. к. ему представлялось готовое видение режиссёра, созвучное с линией партии.

В фильме Бондарчука основной фокус сосредоточен на теме войны и патриотизма. Грандиозные батальные сцены воплощены с участием тысяч актёров, включая действующих военнoслужаших советской армии, с детальным и кропотливым воссозданием эпизодов войны, описанных Толстым. Бондарчук сочетает съёмку войны с высоты птичьего полёта и крупные планы ближнего боя, убедительно воплощая на экране дезориентированность солдат и кровавое опустошение поля битвы. С помощью данного приема режиссёр отчасти передает идею Толстого о бессмысленности и неестественности войны, но трактует её отнюдь не в пацифистской форме. Бондарчук скорее провозглашает «военную мощь и силу русской души», которые помогают защитить «священную столицу» Москву не только от французских захватчиков, но в их лице от «сил Западной Европы» в целом [12, р. 17–18].

В контексте идей соцреализма подразумеваемому читателю транслируется мысль о силе и единстве простых русских людей, а также – имплицитно – о торже-

стве марксистских идей над буржуазным капитализмом Запада. Интерес представляют способы воплощения интернационализма в фильме. Так, начало фильма создают сцены, где простые русские и австрийские солдаты, не офицеры, сражаются бок о бок против монархии. Вероятно, по этой же причине Бондарчук завершает свою картину сразу после войны 1812 г., хотя Толстой описывает дальнейшую жизнь героев вплоть до 1820 г.

Здесь прослеживается установка режиссера, реализующего замысел о значимости победы русского народа над врагами. Между тем философско-исторические рассуждения Толстого, завершающие четвёртый том романа-эпопеи, не получили воплощения в кинофильме. Толстой утверждает, что отдельные личности, даже выдающиеся, не играют такой большой роли в истории, как может показаться на первый взгляд, вместо этого отдавая ключевую роль народу: «Власть есть совокупность воли масс, перенесённая выраженным или молчаливым согласием на избранных массами правителей» [8]. Писатель поднимает и тему свободы воли, наставляя историков выяснить, что же на самом деле представляет из себя история: «произведение свободной или несвободной деятельности людей» [8]. Объединяет эти идеи поставленный вопрос о том, может ли человек сам творить историю или же всё уже предопределено некими высшими силами. Данный аспект произведения открыто противоречит идеологии коммунизма о неизбежности наступления социализма как исторически детерминированной стадии развития человечества, чем и может быть объяснено решение Бондарчука не затрагивать подобные идеи в фильме.

Приоритет внимания на патриотической теме войны объясняет и известную шаблонность, программный характер изображения главных героев. Многие советские и зарубежные кинокритики, такие как Ю. Тюрин, М. Оганов и Г. Козинцев заметили в картине Бондарчука множество недочётов [2]. В частности, замечания касались того, что герои Бондарчука получились намного более поверхностными, чем в романе Толстого, так как внимание Бондарчука в основном было обращено к теме войны [7; 10].

В экранизации были также значительно сокращены линии некоторых персонажей, например, линии Николая Ростова и княжны Марьи. В фильме отсутствует сцена спасения Николаем Ростовым княжны Марьи от взбунтовавшихся крестьян, так как данный эпизод противоречит соцреалистическому изображению простого народа. Крепостные могли бы быть связаны с опасностью, а зрители – проникнуться симпатией к дворянам, что могло послужить причиной решения Бондарчука отказаться от воспроизведения данного фрагмента. Неполностью перенесены на экран сюжетные линии главных героев. Так, вступление Пьера Безухова в масонскую ложу остаётся за кадром, чтобы не будоражить воображение советского человека и не вводить западные мотивы в фильм о «русской душе» [11, р. 18].

Таким образом, религиозная и пацифистская трактовка «Войны и мира» Л. Толстого была изменена С. Бондарчуком на патриотическую с ориентацией на подразумеваемого читателя соцреализма. В результате художественной коммуникации последний должен был пропустить сюжетную канву картины через призму своих коммунистических ценностей. Это привело к потере нескольких сюжетных линий романа и сокращению его объема, хотя батальные сцены в целом были воспроизведены близко к оригиналу.

Список литературы

1. Аркус Л., Багров П., Грачева Е., Янгиров Р. Экранизации отечественного кино. Эл. ресурс. URL: https://web.archive.org/web/20111123212104/http://russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&_dept_id=6&text_element_id=45 (дата обращения: 10.03.2024).
2. Козинцев Г. Чёрное, лихое время. – М.: АРТ, 1994. – 240 с.
3. Конкин А. А., Котенко В. В. Прагматическая теория литературы как новое направление литературоведения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – № 12 (15). – С. 3804–3812.
4. Кулабухова М. А., Кулабухов Д. А. Избранные аспекты аудиовизуальной интерпретации романа Л. Н. Толстого «Война и мир» // Инновационные аспекты развития науки и техники. – 2020. – № 2. – С. 99–107.
5. Лебедев Ю. В. О религиозных мотивах в «войне и мире» Л. Н. Толстого // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2016. – № 2. – С. 95–100.
6. Немировский Е. Л., Платова М. Л. Книгоиздание СССР. Цифры и факты. 1917–1987. – М.: Книга, 1987. – 320 с.
7. Оганов М. Сергей Бондарчук. Война и мир. Эл. ресурс. URL: <https://dtf.ru/u/604952-oganov-mikael/1326516-sergei-bondarchuk-voina-i-mir?ysclid=lu1bezslt6852591162> (дата обращения: 14.03.2024).
8. Толстой Л. Н. Война и мир // НЭБ. Эл. ресурс. URL: https://viewer.rusneb.ru/ru/010000_000060_ART-5a6e439a-69ee-4094-8f0f-7d51a0b22057?page=69&theme=white (дата обращения: 14.03.2024).
9. Турьшева О. Н. Прагматический подход в литературной науке // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – № 1 (39). – С. 150–159.
10. Тюрин Ю. Художественный фильм «Война и мир». Эл. ресурс. URL: <https://www.russkoe kino.ru/books/ruskino/ruskino-0075.shtml> (дата обращения: 14.03.2024).
11. Iser W. The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974. – 303 p.
12. Gillespie D. Russian cinema. – Harlow: Pearson, 2002. – 201 p.

УДК 81

Д. А. Рюмин

О некоторых приемах воплощения художественного образа обжорства в литературе

В статье рассматривается ряд приёмов воплощения художественного образа обжорства в литературе. Выявлена специфика их изображения: оценочное суждение, жизненные обстоятельства, сущность человека. Показано, что образ обжорства может быть раскрыт и без живописных описаний поглощения пищи.

Ключевые слова: обжорство, художественная оптика изображения, Дж. Лондон, Э. М. Ремарк, Ф. Рабле.

Dmitry A. Ryumin

An Embodying the Artistic Image of Gluttony Techniques in Literature

The article examines a number of techniques for embodying the artistic image of gluttony in literature. The specificity of their image is revealed: value judgment, life circumstances, the essence of a person. It is shown that the image of gluttony can be revealed without picturesque descriptions of food consumption.

Key words: gluttony, artistic optics of the image, J. London, E. M. Remarque, F. Rabelais.

Феномен обжорства как неумеренности в употреблении еды известен с древнейших времён, но только относительно недавно он стал восприниматься в качестве психофизиологического отклонения, болезни. Неудивительно, что современный дискурс указанной проблемы включает в себя самые разные отрасли человеческой жизни и мысли (медицина, фармацевтика, гастрономия, искусство и т. д.), что, безусловно, указывает на его мультидисциплинарность. Еще В. И. Вернадский говорил о том, что исследовательские проблемы «все чаще не укладываются в рамки отдельной <...> науки. Мы специализируемся не по наукам, а по проблемам» [3, с. 118].

Но если сделать определённую ретроспекцию в прошлое, то окажется, что древности, когда не было продовольственной уверенности в завтрашнем дне, обжорство не воспринималось как проблема, болезнь или отклонение. Чрезмерное употребление пищи выглядело как исключение человека из сферы профанного, как праздник. Например, Р. Кайуа отмечает, что «в так называемых первобытных цивилизациях <...> праздник длится несколько недель, несколько месяцев с четырех-пятидневными передышками. Порой несколько лет уходит на то, чтобы собрать нужное количество припасов и богатств, которые будут не только потребляться и тратиться напоказ, но и просто-напросто уничтожаться и растранижаться...» [5, с. 219]. Обжорство всегда находило своё воплощение в различных культурных формах и могло быть запечатлено в мифах, художественных произведениях, стереотипах и т. д. Допустим, судьба Эрисихтона, который был наказан Деметрой неуёмным чувством голода, прекрасно демонстрирует нам диалектичность античной мысли. И это неудивительно, поскольку дихотомия обжорство <=> голодание имело глубокие корни и было связано с мифологическими представлениями того времени, т.к., например, голод был «...равносителен смерти, а потому глупости; насыщение – это регенерация, а потому мудрость. Дураки, глупцы, шуты метафорически наделяются вечным голодом, прожорливостью (свойство смерти), ненасытной, баснословной жадностью к еде и питью... В специальных обрядах жранья, культового обжорства, они разыгрывают биографию солнца, пожранного мраком, растительности, поглощенной землей...» [12, с. 131] и т. д.

В противовес мифологическому, религиозный взгляд на данную проблематику исходил из того, что обжорство является грехом чревоугодия. Как отмечает В. Мухина, «о борьбе с чревоугодием святыми Отцами написано немало мудрых суждений, которые обогащают наш ум и наш опыт. Чревоугодие порождает леность тела и леность ума. Душа обжоры не может и не хочет трудиться. Пресытившийся пищей человек отчужден от других, отчужден и от самого себя» [8, с. 99]. Хочется отметить, что религиозное мировоззрение достаточно последовательно, и не удивительно, что в указанной цитате можно видеть отсылку к первородному греху. Но есть одно "но". В данном случае отсутствует какая-либо демаркация между биологическим, социальным и культурным элементом, поскольку чревоугодие как биологический порок распространяется на уровень социальный и далее культурный («грех биологический» приобретает всеобщий масштаб).

Сознание не религиозное, а светское смотрело и смотрит на проблему обжорства в несколько ином ключе. Интересно в этом смысле будет обратиться к следующим словам отечественного философа Н. А. Бердяева: «Похоть вообще по природе своей не знает утоления и удовлетворения, никакая похоть: ни похоть полового наслаждения, ни похоть наживы и корысти, ни похоть славы и власти, ни

более низменная похоть обжорства. Поэтому она вводит в мир фантазмагорический, поэтому она есть путь к небытию» [2, с. 162–163].

Как видим, в мировоззренческом отношении указанные подходы имеют существенные различия, но все они в себе, так или иначе, содержат вопрос бытия <=> небытия (биография солнца, пожранного мраком; отчуждения от себя и от других; фантазмагория). Обжорство в данном случае выступает не просто в виде неумеренности в пище как таковой, но как угроза онтологии (учение о бытии) природы, человека, социума, культуры и времени. Неудивительно, что в художественной литературе, несмотря на различные варианты изображения обжорства, последнее всегда содержит некий образ угрозы. Любой автор, который обращается к данной тематике, с его помощью придаёт своему произведению не только колорит, вызывает читательский интерес и пр., но поднимает градус тревожности.

Таким образом, нельзя рассматривать обжорство в границах художественной литературы лишь как физиологический процесс. В данной статье мы хотим проиллюстрировать множественность смыслов указанного феномена (оценочное суждение, жизненные обстоятельства, человеческая сущность) и убедиться в наличии угрозы / тревожности.

Первый приём – оценочное суждение – предлагаем проанализировать на примере произведения Джека Лондона «Морской волк». Так, в данном романе капитан судна «Призрак» Волк Ларсен, пытаясь объяснить спасённому в кораблекрушении Хэмфри Ван-Вейдену порядки, которым подчиняется он и вся его команда, весь окружающий его мир, даёт следующую оценку тем матросам, которые находятся в его подчинении: «...Вон поглядите – что вы скажете об этом? Нетерпеливым жестом он показал на группу матросов, которые возились с тросом посреди палубы.

– Они копошатся, движутся, но ведь и медузы движутся. Двигутся для того, чтобы есть, и едят для того, чтобы продолжать двигаться. Вот и вся штука! Они живут для своего брюха, а брюхо поддерживает в них жизнь. Это замкнутый круг; двигаясь по нему, никуда не придешь. Так с ними и происходит. Рано или поздно движение прекращается. Они больше не копошатся. Они мертвы.

– У них есть мечты, – прервал я, – сверкающие, лучезарные мечты о...

– О жратве, – решительно прервал он меня.

– Нет, и еще...

– И еще о жратве. О большой удаче – как бы побольше и послаще пожрать» [6, с. 51].

Как можно видеть, Волк Ларсен нарочито использует слово жратва. Можно предположить, что он всего лишь пытается продемонстрировать Ван-Вейдену, что он суровый морской волк, который не лезет за словом в карман. Но абсолютно так же он ведёт себя и в беседе с дамой Мод Брустер: «Почему эти люди чертыхаются? Да потому, что кто-то помешал исполнению их желаний. А каковы их желания? Пожрать повкусней да поваляться на мягкой постели...» [6, с. 211].

Из данных отрывков становится понятно, что тематика обжорства может быть изображена и без живописных описаний поглощения пищи. Оценочное суждение Волка Ларсена, касающееся роли жратвы в жизни матросов, стоит считать скорее не столько физиологической составляющей, сколько механизмом противопоставления себя всем другим.

По справедливому наблюдению И. Е. Луниной, противопоставление, проведение границы между различными культурными мирами строится на оппозиции героев романа, т.е. «...в романе дискуссию ведут три... героя: Волк Ларсен, Хэмфри Ван-Вейден и команда корабля, которую можно, в определенном смысле, рассматривать как единый коллективный образ (несмотря на выделяющихся в её составе отдельных персонажей)» [7, с. 51].

Смерть как закономерный итог любого живого организма порождает чувство страха. Слово жратва в отношении команды демонстрирует нам компенсаторную природу человеческой психики (страшно => надо жрать, т.е. требуется сожрать собственный страх, пока он не сожрал тебя). Волк Ларсен же презирует матросов своей шхуны и его страшит мысль о том, что он способен стать таким же («нетерпеливым жестом», «решительно прервал»). Получается, что жратва у Дж. Лондона является художественным инструментом, благодаря которому он разводит в различные социокультурные плоскости своих героев. Именно такое разграничение позволяет точно выкристаллизовать их характеры, сталкивать их интересы и пр.

Второй, и частично третий, приём изображения обжорства – жизненные обстоятельства и человеческая сущность – можно проиллюстрировать на примере романа Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен». Уже в самом начале произведения мы наблюдаем, как при помощи еды автор умело рисует картину солдатских будней времён Первой мировой войны. Так, одна из рот, вернувшаяся с передовой, потеряла в боях почти половину личного состава (из 150 человек в живых осталось 80) и когда на следующий день солдаты выстроились у армейской кухни для приёма пищи, то возникла небольшая заминка. У Ремарка это описано следующим образом: «Наше отделение возглавляло очередь, образовавшуюся у кухни. Мы стали проявлять нетерпение, так как ничего не подозревавший повар все еще чего-то ждал.

Наконец Катчинский крикнул ему:

– Ну, открывай же свою обжорку, Генрих! И так видно, что фасоль сварилась!

Повар сонно покачал головой:

– Пускай сначала все соберутся.

Тьяден ухмыльнулся:

– А мы все здесь!

Повар все еще ничего не заметил:

– Держи карман шире! Где же остальные?

– Они сегодня не у тебя на довольствии! Кто в лазарете, а кто и в земле!

Узнав о происшедшем, кухонный бог был сражен. Его даже пошатнуло:

– А я-то сварил на сто пятьдесят человек!

Кропш ткнул его кулаком в бок:

– Значит, мы хоть раз наедемся досыта. А ну давай начинай раздачу!» [11, с. 14].

Что мы наблюдаем в данном случае? Бойцы настолько привыкли к смерти в условиях войны, что гибель их однополчан воспринимается, в первую очередь, не как трагедия, а как возможность досыта наесться и получить дополнительный паёк (сигареты и жевательный табак). Более того, когда после обеда ещё оставалось достаточно еды, повар, зазывая солдат, привлёк к себе внимание Тьядена и Мюллера: «...наш кухонный бог... сам предлагает нам поесть еще; он машет черпаком, зазывая проходящих, и отваливает им здоровенные порции. Он все никак не опорожнит

свой “пищемет”, и это приводит его в отчаяние. Тьяден и Мюллер раздобыли откуда-то несколько тазов и наполнили их до краев – про запас. Тьяден сделал это из обжорства, Мюллер – из осторожности» [11, с. 13].

В приведённых отрывках можно встретить странное наименование, которое получил повар второй роты Генрих – «кухонный бог». Почему его называли именно так? Ответ, на наш взгляд, стоит искать в тех внешних обстоятельствах (война), которые сформировали психологию солдата, описанную самим Ремарком следующим образом: «Для солдата желудок и пищеварение составляют особую сферу, которая ему ближе, чем всем остальным людям. Его словарный запас на три четверти заимствован из этой сферы, и именно здесь солдат находит те краски, с помощью которых он умеет... выразить и величайшую радость, и глубочайшее возмущение» [11, с. 16–17].

Такой приём изображения обжорства, как определение сущности конкретного человека, писателю удалось выразить, прежде всего, благодаря описанию мотивов Тьядена и Мюллера, которыми они руководствовались, наполняя тазы едой. Мюллер делал это из осторожности, а Тьяден из обжорства. Этим художественным приёмом Ремарк изображает героев как через призму внешних жизненных обстоятельств, так и через описание сущности конкретного человека. Здесь важно отметить то, что эти обстоятельства и эта сущность ограничиваются кругозором простого солдата, создавая тем самым не безликие типажи, а индивидуальные характеры. Как справедливо отмечал в своё время Д. Затонский, «описывая войну, можно глядеть на нее глазами историка, осмысляющего ее место посреди событий эпохи, можно – глазами генерала, понимающего план всей баталии и следящего за его реализацией <...>. У Ремарка была иная, никак не эпическая цель, и он ограничил себя кругозором солдата» [4, с. 318].

Наконец, третий приём (самый простой и менее изысканный) изображения обжорства – человеческая сущность. В данном случае обратимся к гротескным персонажам романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». В данном произведении мы встречаем достаточное количество самых разных примеров поедания пищи, поэтому остановимся на одном из них, т.к. общий принцип в целом будет понятен. Например, в главе «Как Гаргамель, носившая Гаргантюа, объелась потрохами» автор приводит следующую историю: «Каким образом и при каких обстоятельствах Гаргамель родила – следует ниже, а если не верите, то пусть у вас кишка выпадет. У нее кишка выпала третьего февраля, после обеда, за которым Гаргамель съела слишком много потрохов...», а конкретнее: «...Гаргамель съела этих кишок шестнадцать больших бочек, две малых да шесть горшков. Зато и раздулись кишки у ней!» [10, с. 17–18].

Насколько это соответствовало сущности Гаргамель, понять несложно, поскольку её муж Грангузье предупреждал: «...кто ест много кишок <...> тот, видно, охоч до того добра, что в кишках бывает» [10, с. 18]. Поэтому лишь та природа, которой обладала мать Гаргантюа, толкала её на подобное обжорство. Казалось бы, что здесь отсутствует какая-либо угроза, тревожность, но следующие слова М. М. Бахтина предлагают нам трактовать творчество писателя несколько шире: «Рабле вовсе не является проповедником грубого обжорства и пьянства. Но он утверждает высокое значение еды и питья в человеческой жизни...» [1, с. 335].

По большому счёту, Рабле свои гротескные образы адресует читателю с конкретной целью. Нам кажется, что он пытается вызвать чувство страха и отвращения

перед подобными образами (как Волк Ларсен, который боится стать похожим на своих подчинённых матросов). Более того, писатель недвусмысленно демонстрирует принцип «если =>, то»: «...если не верите, то пусть у вас кишка выпадет». Рабле тем самым нагнетает градус угрозы для читателя, словно берёт его за руку и сажает за один стол с Гаргамель.

Если суммировать вышесказанное, то можно прийти к следующим заключениям. Во-первых, описание обжорства в художественной литературе является одним из приёмов создания ярких образов персонажей. Во-вторых, тема может быть раскрыта и без живописных описаний поглощения пищи с количественным перечислением съеденного. В-третьих, обжорство будучи феноменом реальной жизни на страницах художественной литературы всегда имеет ореол некой угрозы / тревожности. Выражаясь иначе, «обжорство по своей сути – это асоциальная еда <...> Обжорство – это еда, когда другие голодают» [9, с. 12], в прямом и переносном смысле этого слова.

Список литературы

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
2. Бердяев Н. А. О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
3. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. – М.: Наука, 1991. – 271 с.
4. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – 418 с.
5. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.
6. Лондон Дж. Морской волк: роман / пер. с англ. Д. Горфинкеля, Л. Хвостенко. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 350 с.
7. Лунина И. Е. Художественный мир Джека Лондона: Монография. – М.: Изд-во МГОУ, 2009. – 325 с.
8. Мухина В. Отчуждение от себя: кревоугодие, порожающее леньность мысли // Развитие личности. – 2010. – № 1. – С. 97–110.
9. Пигров К. С., Секацкий А. К. Социальная философия тайны (метафизика эзотерического): курс лекций. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2010. – 197 с.
10. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль: роман / пер. с фр. В. Пяста. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 640 с.
11. Ремарк Э. На Западном фронте без перемен. Пер. Ю. Афонькина // Ремарк Э.-М. На Западном фронте без перемен. Возвращение: Романы: пер. с нем. / предисл. В. Кондратьева. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 11–178.
12. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста, общ. ред. Н. В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 450 с.

Раздел 4. Художественная рецепция национальных топосов и концептов

УДК 821.161.1

Е. Ю. Шестакова

Детство в структуре воспитательной «модели» русской литературы XVIII века

Целью статьи стало рассмотрение представлений о детстве, воплощенных в воспитательной «модели» русской литературы XVIII века. Материалом исследования послужили тексты, относящиеся к петровскому времени, сатиры А. Д. Кантемира и А. П. Сумарокова, ода М. В. Ломоносова, комедии Д. И. Фонвизина. «Модель» воспитания предстает в тесной близости с проблемами эпохи, спецификой авторского миропостижения. В отечественной словесности XVIII столетия воспитательная «модель» претерпевает изменения. Концепция «жизненного успеха», ориентированная на достижение чинов, продвижение по служебной лестнице, получение светского образования и материальных благ, постепенно входит в этическое противоречие с новыми требованиями. К концу XVIII века она претерпевает нравственное крушение. Детство в воспитательной художественной «модели» эпохи предстает как несамоценный жизненный период и рассматривается в контексте подготовки к «взрослой» жизни.

Ключевые слова: детство, воспитательная «модель», русская литература XVIII века, сатира, ода, комедия, А. Д. Кантемир, А. П. Сумароков, М. В. Ломоносов, Д. И. Фонвизин.

Elena Yu. Shestakova

Childhood in the Structure of the Educational «Model» Russian Literature of the 18th century

The purpose of the article was to examine ideas about childhood embodied in the educational “model” of Russian literature of the 18th century. The research material included texts dating back to the time of Peter the Great, satires by A. D. Kantemir and A. P. Sumarokov, ode to M. V. Lomonosov, comedy by D. I. Fonvizin. The “model” of education appears in close proximity to the problems of the era and the specifics of the author’s worldview. In Russian literature of the 18th century, the educational “model” is undergoing changes. The concept of “success in life,” focused on achieving ranks, moving up the career ladder, obtaining secular education and material benefits, gradually comes into ethical conflict with new requirements. By the end of the 18th century, she suffered a moral collapse. In the educational artistic “model” of the era, childhood is presented as a non-valuable life period and is considered in the context of preparation for “adult” life.

Key words: childhood, educational “model”, Russian literature of the 18th century, satire, ode, comedy, A. D. Kantemir, A. P. Sumarokov, M. V. Lomonosov, D. I. Fonvizin.

«Модель» является «многоплановым понятием», в нем заключены «представления о субстанциональных характеристиках мира, выражающих те его качества, которые являются актуальными для определенной исторически альтернативной традиции» [2, с. 58]. Художественная «модель мира» определяется своеобразием «авторского миромоделирования», «включающего разнообразные формы и сред-

ства репрезентации творческого мышления – проблемно-тематические уровни, мотивно-сюжетные блоки, лирические ситуации, структурные элементы, арсенал изобразительно-выразительных средств» [4, с. 453].

В русской литературной традиции XVIII века складывается «модель» воспитания, которая особым образом соотносится с детством героя. Примечательно, что детство как объект художественного изображения в литературе этой эпохи себя практически не обнаруживает. Очевидно, существуют причины такого индифферентного отношения русских писателей эпохи к данному периоду жизни человека, к детскому взгляду на мир, мироощущению ребенка. В художественной картине мира русской литературы XVIII века детство оказывается на периферии, не настаивая на своей самоценности. В связи с этим целесообразно говорить лишь о *представлениях* о детстве. Как правило, если не исключительно, они обнаруживают себя в текстах, связанных с проблемой воспитания (подготовки) человека успешного, «завершенного», обретшего социальный статус и поэтому интересного в плоскости литературного осмысления.

Для составителей сборника правил хорошего тона, светской морали и норм бытового поведения «Юности честное зерцало, или показание к житейскому обхождению» (1717) принципиально важна установка на воспитание (подготовку) «придворного человека»: «Младый шляхтич, или дворянин, ежели в эксерциции [в обучении] своей совершен, а наипаче в языках, в конной езде, танцовании, в шпажной битве, и может доброй розговор учинить, к тому ж красноглазов и в книгах научен, оный может с такими досуги, прямым придворным человеком быть» [8, с. 13].

Идеал, на достижение которого нацелены меры воспитательного воздействия, – человек, служащий при дворе: «<...> дабы человек из младости привыкал к работе, и мыслил, для чего она ему от бога наложена и определена, и когда кто оное управляет, что званию и чину его принадлежит, то оной и благословение наследит» [8, с. 54]. Цель, смысл и счастье, которые венчают процесс воспитания, измеряются в категориях внешнего, вполне осязаемого успеха: «Еще же отрок да будет во всех своих службах прилежен, и да служит с охотою и радением, ибо как кто служит, так ему и платят, по тому и счастье себе получает» [8, с. 30].

Все, выведенное за пределы взаимоотношений, определенных службой, придворным статусом, все, что не способно прямо производить впечатление на тех, кто определяет успех юноши, все, что не может быть оплачено, априори признается лишним смыслом и содержанием: «Кто при дворе стыдлив бывает, оный с порожними руками от двора отходит, ибо когда кто господину верно служит, то надобно ему верная и надежная награда. А кто ища милости служит, того токмо милосердием награждают, понеже никто ради какой милости должен кому служить кроме Бога. А Государю какову ради чести и прибыли, и для временной милости» [8, с. 14].

Детство, отрочество предстает временем событийной пустоты или проявлений дикости и грубости. По представлениям авторов сборника, отрок «часто сморкает, яко бы в трубу трубит, или громко чхает, будто кричит», «зело непристойно <...> платком или перстом в носу чистит», «рот розиня ходит яко ленивый осел»; ему даются советы: «не хватай первой в блюдо, не жри как свинья, и не дуи в ушное чтоб везде брызгало, «не облизывай перстов, и не грызи кости», «зубов ножом не чисти», «над яствою не чавкай» [8, с. 38–42].

Не только в сборнике наставлений, но и в повести петровского времени обнаруживается подобная установка на жизнь «за чертою детства», за гранью пустоты и бессобытийности. Так, в повести неизвестного автора «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли» (первая треть XVIII века) нет изображения периода детства героя. Повествование начинается со времени его взросления, когда детство и отрочество уже закончены, а процесс взросления обретает очевидную направленность: «<...> но токмо он по желанию своему просился, чтоб его с командированными матросами послать за моря в Галандию для лучшего познания наук» [1, с. 50].

Здесь важно подчеркнуть, что процесс взросления героя определяется автором «физически», материально, зримо, как путь или дорога («послать за моря в Галандию»). Василию необходимо пройти «путь взросления», развития, который имеет длительную протяженность и направлен на реализацию результата в будущем. Следующее, что подчеркивает автор повести, – это необходимость образования, без которого процесс взросления не может состояться. Отметим, что в тексте можно выявить взаимосвязь идеи взросления героя как пути, дороги и его образования. Взросление – путь к успеху, а образование – необходимое условие успеха.

Подчеркнем, что именно «за науку» Василий «пребывает в великой славе», «возлюблен» за то, что «в науках зело остра» [1, с. 50]. Его карьера набирает обороты вследствие полученного образования: «И за ту науку на кораблях старшим пребывал и от всех старших матросов в великой славе прославился»; голландский купец «усмотрел его в послушании и науках зело остра и зело возлюбил, лучше всех своих приказчиков стал верить» [1, с. 50].

Иными словами, образование является важным этапом в жизненной карьере Василия Кориотского. Что касается цели и смысла взросления героя, то они являются весьма характерными для петровской эпохи, – стать «придворным человеком», добиться общественного и жизненного успеха (богатства, почестей, высокого места в государственной иерархии). Одна из несомненных способностей героя, приобретенных в процессе взросления, – способность «приносить великие прибитки», поэтому купец «сердечно возлюбил» юношу за то, что тот «учинил оному гостю великий прибиток в хождении своем» [1, с. 50]. С формирования этого качества начинается процесс становления Василия Кориотского как человека современного, а, значит, служащего и строящего свою придворную карьеру. Служба как источник жалования – основной мотив, подвигнувший его покинуть вначале пути отчий дом.

Итак, автор повести в духе доминирующих в его эпоху ценностей создает биографию становления своего героя, используя мотив пути, конечная цель которого – обрести статус «придворного человека», реализующего принцип службы за жалованье, приносящего «прибиток», всецело устремленного на жизненный успех.

В конце повести Василий Кориотский как «придворный человек» достигает наивысшей ступени в своей карьере: «И поживе в великой славе, и после короля Флоренского был королем Флоренским» [1, с. 58]. Этот путь начинается с зарождения в герое первого импульса, потребности «службы за жалование», а реализация этой потребности возможна только за чертой детства, в фазе активной «взрослой» жизни. Все, что находится за гранью очерченного пути становления Василия Кориотского, для автора повести представляется неинтересным, лишенным смысла и

содержания. Поскольку детство героя в этот путь не укладывается, то и как значимой фазы в развитии человека его не существует, и это является одной из заметных особенностей литературы петровской эпохи.

Такая установка, несколько трансформируясь, сохраняется и много позже петровской эпохи. Например, А. Д. Кантемир в VII сатире «О воспитании» (1739) обращается к периоду детства, когда «новый житель света» полностью открыт для восприятия окружающего мира: «Время то суть первые младенчества лета. / Чутко ухо, зорок глаз новый житель света» [3, с. 27]. В этом произведении ребенок является только пустым сосудом, который наполняется тем или иным содержанием, пассивно ожидает влияния извне. Судя по всему, для А. Д. Кантемира в ребенке вообще не существует ничего врожденного, а поскольку он содержательно пуст и нейтрален, то воспитатель может «вложить» в него либо стремление к добру, либо к злу: «Есть время некое, в коем злу немало / Склонность уйдем, буде всю истребить не можем, / И утвердиться в добре доброму поможем» [3, с. 27].

Сатира седьмая А. Д. Кантемира содержит в себе вполне актуальный спор с оппонентом. Это его старший современник, человек, сформировавший себя в контексте ценностей петровского времени, с его пониманием жизненного успеха, счастья и благополучия. Это для него успешная карьера, имеющая целью материальный достаток и качественное практическое образование, обеспечивающее все это, были категориями, в которых измеряли успех. Детство, выпавшее из цепи событий и причин, обеспечивающих «жизненный успех», – вполне узнаваемая деталь концепции человека петровского времени. Принципиально бессобытийное, или дособытийное, не включенное в логику основных жизненных устремлений, собственное детство делает человека эпохи индифферентным к детству своих детей. Главное наблюдение А. Д. Кантемира состоит в выявленном им несовершенстве, ущербности современной конструкции нравственных взаимоотношений. Представления о «жизненном успехе», которые ранее ограничивались личной карьерой, обретением общественного статуса и достатка, у А. Д. Кантемира существенно расширяются. «Тужащего и стыдящегося» за «шалеющего сыны» отца «успешным» не назовешь. «Неуспешный сын» обесмысливает все жизненные усилия отца.

40-е годы XVIII века отмечены тем, что в поэзии М. В. Ломоносова идея воспитания в отроке стремления служить на благо отечеству приобретает качественно новое содержание. По М. В. Ломоносову, наука является тем самым содержанием, которое извне наполняет «пустой сосуд» юношеских душ и сердец («Науки юношей питают»), и только после этого рождаются события больших творческих свершений («Дерзайте ныне ободренны / Раченьем вашим показать») [5, с. 206]. Вместе с тем в «Оду на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года» встраиваются знакомые представления о природе воспитания, о технике пробуждения «пустыни человеческих душ».

Русская литература конца 60-х годов XVIII века начинает активно разрабатывать тему воспитания, используя прием представления его негативных плодов. Наиболее ярким свидетельством этого является образ Иванушки из комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир» (1766/1769). В ней читателю представлен уже сложившийся характер 25-летнего молодого человека, демонстрирующего внешнюю форму поведения, лишенную нравственного содержания. Иванушка ограничивается развлекательным чтением, где отсутствует назидательное начало («Я сам,

кроме романов, ничего не читывал»), обнаруживает неуважительное отношение к собственным родителям («Вы знаете, каково жить и с добрыми отцами, а я, черт меня возьми, я живу с животными»), демонстрирует крайнюю степень необразованности («Вот уже Иванушке гораздо за двадцать, а он – в добрый час молвить, в худой молчать – и не слыхивал о грамматике»), всячески показывает отсутствие любви к родной культуре, русскому языку, собственному отечеству («Тело мое родилось в России, это правда; однако дух мой принадлежал короне французской») [7, с. 49–72].

Принципиальные установки Д. И. Фонвизина не ограничиваются борьбой с иноземным (французским) влиянием в воспитании детей. Русский драматург более фундаментален в своих оценках, выступает против всего сиюминутного, навеянного влиянием моды, поверхностного, того, что не несет в себе содержательных установок. Иванушка смешон потому, что он «сделан наспех», «слеплен» формально, без усилий родителей и учителей, вследствие случайного стечения обстоятельств. Отчасти он сам осознает это, утверждая, что «молодой человек подобен воску» и «ежели б я попался к русскому, который бы любил свою нацию, я, может быть, и не был бы таков» [7, с. 98]. Содержательная пустота героя – вот печальный итог «воспитательных усилий» его родителей и учителей. В своей пьесе Д. И. Фонвизин обращает общественное внимание на важнейшую проблему: если ребенок «подобен воску», то отсутствие в системе воспитания установки на наполнение его внутренним содержанием приводит к тому, что он навсегда остается бездуховным и пустым.

В 70-е годы А. П. Сумароков создает свою IX сатиру «Наставление сыну» (1774). В ней сохранена традиционная форма назиданий отца, а также концептуальные подходы к проблеме воспитания как к процессу наполнения «пустого сосуда», полярно изменено только содержание назиданий: «Так, отец «наставляет» сына: <...> / Коль можно что украсть, украдь, да только скрытно, / И умножай доход, ты всеми образы себе на всякий год» [6, с. 370–371]. Только в качестве отрицательного ценностного полюса системы воспитания, разрушительной для личности и бесперспективной, предстает такая система, которая ориентирует отрока на внешний, осязаемый, сиюминутный, земной успех. В этом смысле она весьма напоминает назидания в духе петровской эпохи. Когда же советы отца приобретают характер прямых инструкций к поведению в конкретных жизненных ситуациях, эта установка «Юности честного зеркала» становится особенно узнаваемой. Отец учит сына следовать внешним приличиям, быть любезным с людьми, однако внутри себя руководствоваться совсем иными императивами. Все, что выпадает из круга практически значимого, ориентированного на внешний, сиюминутный жизненный успех, в системе воспитания сумароковского героя признается пустым и бессмысленным. В его представлениях счастье и успех выражены вполне материально, а все, что «не видно», лишено принципиального значения.

Таким образом, сумароковская сатира актуализирует оппозицию двух воспитательных установок, одна из которых восходит к петровской эпохе и оценивается как ложная, уводящая отрока от истинных ценностей, а вторая формируется в отталкивании от нее как противоположный ей полюс. При этом «петровская» воспитательная «модель» представлена не буквально, а утрировано, доведена до абсурда, включает в себя составляющие, которые не могли наличествовать в оригинальной

версии. Система воспитания петровской эпохи, сам дух, основной вектор ее воспитательных установок передан адекватно. Они прямолинейно настраивали отрока на жизненный успех, игнорируя все, что не работало на эту цель. В контексте новых исканий такая позиция признается порочной.

Проблема воспитания становится одним из основных вопросов, поставленных в комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1782). Герои комедии постоянно рассуждают о том, кто такой «настоящий человек», и в первую очередь эта проблема поднимается Стародумом: «Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время», «Невежда без души – зверь» [7, с. 129–130]. Здесь противопоставление образования как внешнего, формального фактора, способствующего достижению жизненного успеха, и воспитания, нацеленного на формирование «внутренних» достоинств личности, уже заявившее о себе в русской литературе XVIII столетия, становится во взглядах Д. И. Фонвизина системообразующим элементом.

«Недоросль» – это комедия, последовательно и всесторонне разрушающая концепцию «жизненного успеха», воспринятую как эталон в начале XVIII века. Отношение к образованию, ориентированному исключительно на «успех» и на «придворную карьеру», в тексте пьесы Д. И. Фонвизина развенчано в фарсовых сценах с учителями. В противовес им идеальный фонвизинский герой Стародум с самого первого своего появления на сцене заявляет о своем категорическом неприятии чинов и чиновничества, знаний без воспитания души. Несмотря на идеализацию двора Петра Великого, по существу, Стародум безжалостно разрушает воспитательные идеалы эпохи петровских преобразований. Он целенаправленно разрушает и петровский идеал «придворного человека», придворной жизни. Непосредственный, сиюминутный «жизненный успех» составителей сборников «наставлений» и героев произведений петровского времени угадывается в этом разоблачении Стародума, первого русского литературного персонажа, сознательно, в интересах нравственного самосохранения ушедшего со службы, но оставшегося верным идеалам высокого служения, исполнения долга. Так впервые в русском литературном сознании вместе со Стародумом служба перестает быть единственной формой гражданского служения, или, иными словами, служение теперь в сознании общества обрело возможность существовать вне службы. Это открытие драматурга положило начало возникновению стратегической линии русских духовных исканий в литературе последующего времени, вплоть до грибоедовского «Служить бы рад, прислуживаться тошно».

Таким образом, художественная «модель» строится в неразрывной связи с историческим контекстом, особенностями авторского мировидения. В русской литературе XVIII века складывается особая воспитательная «модель», система жизненных, нравственных ориентиров, которая на протяжении столетия подверглась весьма существенным изменениям. Концепция «жизненного успеха», предполагающая идеализацию чина, продвижения по служебной лестнице, светского образования как необходимого условия успешной карьеры, придворной жизни, приобретенных материальных благ постепенно расшатывалась, входила в противоречие с условиями и требованиями новой жизни. К концу XVIII столетия она предстала окончательно обветшавшей и разрушенной, нравственно неоправданной в глазах нового поколения литераторов.

Система, само содержание воспитания юношества претерпело в этих условиях кардинальные изменения. Педагогическая позиция составителей «Юности честного зеркала» в эпоху Д. И. Фонвизина сменилась на полярно противоположную. Отказ от концепции «жизненного успеха» потребовал от воспитателя сосредоточенной работы над теми качествами своих воспитанников, которые ранее, в эпоху петровских реформ, вовсе не принимались во внимание, и это, несомненно, является очень масштабными изменениями в отношениях русских писателей к проблеме детства. Однако в одном, но весьма принципиальном вопросе их позиция оставалась непреложной в течение всего этого периода. Детство осмысливается ими как несамостоятельный жизненный период, рассматривается исключительно в плоскости подготовки к большой, взрослой, сознательной жизни. Для писателей эпохи смысл человеческого существования раскрывался только в этой взрослой фазе, а воспитание сводилось к усилиям взрослого, воспитателя, наполняющего «пустой сосуд» (ребенка, отрока) важным, с точки зрения этого времени, содержанием. Успех процесса воспитания целиком и полностью зависел от продуктивности воспитателя, и только он признавался единственным субъектом в этом значимом процессе.

Список литературы

1. История о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли // Западов В. А. Русская литература XVIII века. 1700–1775: Хрестоматия: учебное пособие. – М.: Просвещение, 1979. – С. 12–22.
2. Дуреева Н. С. Понятие модель мира в науке // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 3. – С. 55–58.
3. Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. – Л., 1956. – 300 с.
4. Левина Н. Н. Специфика художественного миромоделирования в поэзии Н. Циликаина // Вестник угроведения. – 2022. – Т. 12. – № 3. – С. 453–462.
5. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: в 11 т. – М.-Л., 1959. – Т. 8. – 1280 с.
6. Сумароков А. П. Избранные произведения. – Л., 1957. – 607 с.
7. Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: в 2 т. М.-Л., 1959. – Т. 1. – 631 с.
8. Юности честное зеркало, или показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов. – СПб., 1717. – 88 с.

УДК 821.161.1

В. Е. Угрюмов

Траектория добра в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова

В статье рассматривается ценность добра в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова. Добро определяет порядок жизни и является мерой всех событий хроники семьи Багровых. Траектория добра показана как основа миропонимания русского человека. Она всегда берет начало от освобождения из тесноты к новой жизни и рождению наследника. Характер героев автор раскрывает через природные явления, которые участвуют в жизни человека. Указывается на то, что стилистический прием взаимосвязи человека и природы – важная особенность прозы С. Т. Аксакова. Отмечается мифопоэтическая составляющая образности, которая реализуется через портретные и пейзажные элементы. Определяются христианские аллюзии в тексте.

Ключевые слова: С. Т. Аксаков, «Семейная хроника», старик Багров, теснота, новые земли, добрый день, щедрость, гнев, мельница, природа, мировоззрение, мифопоэтика.

The Trajectory of Goodness in «Family Chronicle» by S. T. Aksakov

The article examines the value of goodness in the “Family Chronicle” by S.T. Aksakov. Good is seen as the order and measure of all the events of the Chronicle. It is indicated that goodness is the basis of the worldview of the Russian person. In the Chronicle, the trajectory of goodness goes from cramped conditions to the new life of the Bagrov family. The author reveals the character of the characters through natural phenomena that participate in human life. The stylistic device of the relationship between man and nature in goodness is an important feature of S.T. Aksakov’s prose. The mythopoetic component of imagery, which is realized through portrait and landscape elements, is noted. Christian allusions in the text are identified.

Key words: S. T. Aksakov, old man Bagrov, cramped conditions, new lands, good deeds day, generosity, anger, nature, poetic worldview, biblical allusions, worldview, mythopoetics.

Каждый из пяти отрывков «Семейной хроники» С. Т. Аксакова семантически автономен и, по сути, является самостоятельным произведением. В первом символически определено авторское понимание добра как освобождения из тесноты к «простору» новой жизни в правде, к благу, когда «Степан Михайлович и не раз от души перекрестился, когда перебрался на простор и приволье берегов Бугуруслана» [1, I, с. 89]. Во втором зло является искажением добра как необратимое движение, ведущее к «свертыванию» в тесноту небытия, оно рассматривается С. Т. Аксаковым как «отсутствие добра» в результате движения вспять от блага. Зло – это «искаженное» человеком «божественное добро» (Августин). Авторское понимание зла без раскаяния показано в образе «искательного», «угодника», «мелкого беса», «недоброе», «жестокого без гнева», испытывающего «неутолимую жажду мук и крови человеческой» Михайла Максимовича Куролесова, который отступил перед правдой старика Багрова, «завернулся в одеяло и заснул или притворился заснувшим» [1, I, с. 128]. Его фигура больше не появляется в произведении, остается только построенная им церковь, да «горящий» от лучей солнца крест. Зло, побежденное добром, скрывается, заключается в темную скорбную тесноту. «Скорь и теснота всякой душе человека, делающего злое» (Рим. 2:9), – говорит апостол Павел. Данные христианские аллюзии значительно обогащают содержание.

Первый отрывок «Степан Михайлович Багров» является основой авторского видения жизни в добре. Траектория добра в «Семейной хронике» начинается с переселения семьи Багровых – освобождения из прошлого, из тесноты «домашних кляуз» и «жизни несносной» – в новые места, описанные как земля добра и порядка, установленного Степаном Михайловичем Багровым. «Тесно стало моему дедушке жить в Симбирской губернии, в родовой отчизне своей» [1, I, с. 73]. Теснота выражена в постоянных конфликтах с мелкопоместными родственниками за общее владение землей, в мелочных раздорах, которые были противны Багрову.

Добро является мерой всех дел героя, его жизни в правде, и продолжается женитьбой его сына, рождением долгожданного наследника Багрова-внука как начала следующей новой жизни. Правда и добро в «Семейной хронике» – неразрывные составляющие жизни человека. В авторском понимании добро имеет своей основой со-чувство человека с окружающим миром или вчувствование в мир, сочувственное постижение действительности. В работе «Русское мировоззрение» С. Франк назы-

вает одну из главных особенностей русского мировоззрения: «познание через переживание – онтологизм». «Это чувство бытия, – размышляет философ, – которое дано нам не внешне, а присутствует внутри нас (не становясь тем самым субъективным), чувство глубинного нашего бытия, которое одновременно объективно, надындивидуально и самоочевидно, составляет суть типично русского онтологизма» [5, с. 165]. Именно через добро понимается человеческое бытие в произведениях С. Т. Аксакова. Его русский человек в своем мировоззрении живет и трудится всегда пред Богом. Персонажи (кроме Куролесова), совершающие недобрые дела по слабосилию своему, тоже переживают это божье присутствие и искренне стремятся к раскаянию. Добро как «самостоянье человека» пред Богом есть основной смысл и ценность русского мировоззрения. Эту мысль гениально выразил А. С. Пушкин: «Два чувства дивно близки нам – / В них обретает сердце пищу / – Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам. / На них основано от века / По воле Бога самого / Самостоянье человека, / Залог Величия Его...». Это «самостоянье» и есть всегда освобождение из скорбной тесноты. Трогательная любовь к своей родословной, беспокойство за рождение наследника и внимательная любовь к своему хозяйству, к крестьянам и природе – мировоззрение старика Багрова. Еще одна черта мировоззрения русского человека, на которую указал С. Франк, требует внимания. В центре духовных интересов русского народа стоит человек, судьба человека и делание добра, в этом видится смысл жизни на земле. Наблюдение философа позволяет понять, как глубока, конкретна и всеобъемлюща проблема добра в жизни человека в его мировоззрении и «та истина, к которой стремится русский дух» [5, с. 228].

Четыре главы первого отрывка – небольшие самостоятельные новеллы. Рожденная в устных рассказах «Семейная хроника» сплетена из различных эпизодов жизни рода Багровых, которые в сочетании создают главный смысл воспоминаний, такой стилистический прием значительно «уплотняет», «сгущает» (А. А. Потебня) содержание произведения.

Заданная траектория добра в большей мере определяется делами Степана Михайловича Багрова. Несомненно, образ старика является основой смысла и ценности добра в произведении. В последней части первого отрывка «Добрый день Степана Михайловича» С. Т. Аксаков раскрывает подробно характер героя после устройства на новых землях.

Стилистический прием взаимосвязи человека и природы – одно из главных особенностей прозы С. Т. Аксакова. Щедрость природы сравнивается со щедростью и широтой натуры дедушки. «Он был истинным благодетелем дальних и близких, старых и новых своих соседей <...>. Полные амбары дедушки были открыты всем – бери, что угодно. “Сможешь – отдай при первом урожае; не сможешь – Бог с тобой!” С такими словами раздавал дедушка щедрою рукой хлебные запасы» [1, I, с. 89]. Образ Степана Михайловича органичен, естествен как в доброте, так и в гневе, но гнев – отступление от добра, ведущее к болезни. Автор показывает его характер именно как природное явление: «свирепый огонь лился из его глаз»; «Долго бушевал дедушка на просторе». Данная мифопоэтическая составляющая образности реализуется через портретные («огонь лился из его глаз») и пейзажные («бушевал <...> на просторе») элементы. «Величавый образ духовной высоты» – так характеризует автор старика Багрова: «Старец необразованный, грубый по наружности, по

слухам даже жестокий в гневе, но разумный, добрый, правдивый, непреклонный в своем светлом взгляде и честном суде – человек, который не только поступал всегда прямо, но и говорил всегда правду» [1, I, с. 207]. Порядок и правда – это основа характера Багрова, его добро. Автор не обличает и не судит своих героев, в этом также проявляется русское понимание добра.

Мир семьи Багровых в славянских традициях означает «мир семейный, тишину домашнего жилища, а вселенная намекает на водворение (вселение) семьи у домашнего очага, под родным кровом» [3, I, с.114]. Доброта аксаковских героев безусловна. Добр помещик Каратаев, ведущий самобытную жизнь и смотрящий долго в окно «на пустое пространство двора». Добр старик Зубин, плачущий наедине с дочерью от своей слабости и доброты. Добра Софья Николавна, идущая замуж за деревенского невежу и меряющая свои поступки добром для рода Багровых. Добр, пронзительно добр Алексей Степанович в своей беззаветной любви к жене и к природе. Добра Прасковья Ивановна, плачущая по смерти мужа-злодея Куролесова. Добры иноземные доктора, для которых помочь больному так же естественно, как жить. «Добра земля на урожай». Добр, эпически добр старик Багров. Общее, соборное делание добра связывает «негромких героев» Аксакова и определяет русское миропонимание. Зло показано автором как болезнь, оно несвойственно ни природе, ни человеку. Старик Багров сам страдает после припадков гнева. Сердцу его «противен злонамеренный поступок», противно отсутствие доброты.

Доброта отражена и в устройстве помещичьей усадьбы, и окружающего ее крестьянского быта – это идеальный порядок. Смеющийся дедушка Багров – центральная фигура главы. Его раннее пробуждение утром оживляет дом и все хозяйство. Так с восходом солнца оживает природа. Как освобождение из тесноты в начале хроники, которая есть зло, пробуждение связано автором с преодолением «тесноты»: «жарко <...> спать в небольшой горнице» [1, I, с. 91]. Это стилистически связано со сказочными образами, где добрые дела героя-богатыря начинаются с пробуждения и освобождения. Дедушка просыпается среди своего сотворенного им доброго мира. «Проснулся дедушка, обтер красною рукою горячий пот с крутого, высокого лба своего, высунул голову из-под полога и рассмеялся» [1, I, с. 92]. Смех дедушки рожден его добрыми мыслями и начинаниями. «Перед восходом солнца бывает весело на сердце у человека как-то бессознательно; а дедушке, сверх того, весело было глядеть на свой господский двор, всеми нужными по хозяйству строениями тогда уже достаточно снабженный» [1, I, с. 93]. «Двор был неогорожен», – пишет С. Т. Аксаков. Это еще раз подчеркивает открытость хозяина, его доверительное отношение к людям и ожидание добра в ответ. Дедушка располагается на своем любимом крыльце. Мимо проходит на пастбище его скотина – «дворовый скот, как <...> верный признак довольства и благосостояния крестьян» [1, I, с. 93]. Вокруг начинает просыпаться дворня. После пробуждения дедушки «выкатывается» солнце, и мужики идут в поле. «Полнота поэтического мирозерцания» (Н. А. Добролюбов), свойственная русскому человеку, особенно ярко показана автором в этой главе. Отношения между аксаковскими героями пронизаны добротой, искренностью, что исключает существование социальных проблем в произведении. «В поле Степан Михайлович был всем доволен <...>. Он заглянул также на места степных сенокосов и полюбовался густой высокой травой <...>. (В другой главе о такой траве сказано

«медведь медведем». – В. У.) Он побывал и на крестьянских полях, чтобы знать самому, у кого уродился хлеб хорошо и у кого плохо, даже пар крестьянский объехал и попробовал, все заметил и ничего не забыл» [1, I, с. 96]. Союз «и» подчеркивает ровное, внимательное отношение дедушки к удачам и неудачам, отражает желание помочь ближнему. Когда Степан Михайлович возвращался домой с поля, «он входил в переднюю; запах горячих щей несся ему навстречу из залы» [1, I, с. 96]. Кушал дедушка деревянной ложкой, так как «серебряная обжигала губы». Это авторское замечание говорит о том, что в доме есть доброе столовое серебро, но, видимо, для гостей.

Центр крестьянского космоса – дедушкино крылечко, которое можно поэтически определять как престол, на нем появляется Багров, встречая солнце, и с него уходит спать, «помолясь на звезды», на терем божий и на очи ангелов. Мельница и мельничное дело всегда были связаны с добром и достатком, поэтому при переезде на новые места Багров отсрочил возведение церкви и занялся постройкой мельницы, делалось это всем миром, что еще раз подчеркивает «принцип жизненного опыта» и соборность русского мировоззрения. Мельница – сердце крестьянского «космоса», и «старик был охотник до мельничного дела <...>, любил похвастаться внутренним устройством своей мельницы» [1, I, с. 208]. Озеро у мельницы, символ циклического времени, – тихое, спокойное зеркало, отражающее добро и жизненное изобилие. В первой главе автор называет его «озеро без берегов», подчеркивая его безмерность как безмерность жизни рода Багровых. Равность природы и человека отмечена даже в том, что «отцветавшая рожь <...> в человека вышиною, стояла, как стена» [1, I, с. 96]. Рожь – стена, естественная защита от возможных бедствий, богатство высотой в человека. Простая радость человеческой жизни, внимательная радость в отношениях людей основаны у С. Т. Аксакова даже на малой яголке клубничке. «Ну, Ариша, – весело сказал дедушка, – какие хлеба дает нам Бог! Велика милость Господня! А вот тебе и клубничка» [1, I, с. 96]. Автор описывает, как устраивается «для прогулки» на мельницу вся семья Багровых на двух дрогах, где на одних «сел дедушка с бабушкой, посадив промеж себя единственного своего наследника, драгоценную отрасль древнего своего дворянского рода. На мельнице бабушке принесли скамейку, и она уселась в тени мельничного амбара» [1, I, с. 99]. Обратим внимание, что бабушка села в тени амбара, в спокойном месте, там, где хранилось зерно, являющееся добром и богатством семьи.

Старик Багров точно определяет нерадивого и всегда отличает труженика. Он вносит порядок и смысл в существование помещичьего быта. Вот как завершается встреча вечером со старостой: дедушка «дал хлеба крестьянину, который не заплатил еще старого долга, хотя и мог это сделать; другому позволил женить сына, не дожидаясь зимнего времени, и не на той девке, которую назначил сам; позволил виноватой солдатке, которую приказал было выгнать из деревни, жить по-прежнему у отца и проч. Этого мало: всем было поднесено по серебряной чарке, вмещавшей в себе более квасного стакана, домашнего крепкого вина» [1, I, с. 101]. Вот где появляется столовое серебро. Стремление к добру естественно для старика Багорова.

После ужина, перед сном, дедушка восседает на своем крылечке-престоле, с которого он начал свой «добрый день». Исчезают крестьяне и староста, уходит на покой семья. Дедушка один в своей доброй Вселенной. Он сидит на крылечке между еще не угасшим светом вечерней зари и началом «соседней утренней зари». «Час от

часу темнела глубь ночного свода, час от часу ярче сверкали звезды, громче раздавались голоса и крики ночных птиц, как будто они приближались к человеку! Ближе шумела мельница и толкла толчея в ночном сыром тумане» [1, I, с. 102]. Будто дедушка сам завершил день, «увидел, что это хорошо», и остался наедине со звездами и мельницей, отсчитывающей урожаи и годы жизни. Описание приобретает эпическую окраску: «Встал мой дедушка со своего крылечка, перекрестился раз-другой на звездное небо и лег почивать» [1, I, с. 102]. Его добрая Вселенная, в которую он вселенный, есть и его «добрый день», и его опочивальня.

В следующих отрывках раскрывается характер единственного сына старика Багрова – Алексея Степановича. Он так же, как отец, добр от природы, но особой, тихой добротой и поэтому беспомощен в мелочах. Там, где старший Багров грозен, как Ветхозаветный Бог, младший – беззащитен, ибо оправдывает даже врагов своих, несущих зло (вспомним случай с немцем-генералом Трейблутом, жестоко наказавшим невинного Алексея). Старик Багров – Ветхий, грозный закон. Алексей – Новозаветный, тихий, смиренный, прощающий. Вот как пишет об Алексее С. Т. Аксаков: «При обращении крупной монеты мелочь не видна. <...> Алексей Степанович был не беден крупною монетой, а в мелочи часто встречался у него недостаток. Когда человек при виде нравственного страдания или опасности, угрожающей здоровью и жизни любимого существа, страдает сам всеми силами своей души, забывая сон, <...> забывая всего себя» [1, I, с.266]. И далее: «...а жизнь составляют ее спокойствие, украшение, услаждение, одним словом то, что мы называем счастьем» [1, I, с. 266]. События «Семейной хроники» заканчиваются рождением Сережи, внука старика Багрова. Этот день автор называет «главным днем» и показывает, что словно сама природа радуется доброму событию – рождению долгожданного наследника.

В «Семейной хронике» С. Т. Аксакова траектория добра определяет строение сюжета и является определяющей смыслом и ценности жизни героев произведения. Нравственная сила писателя С. Т. Аксакова заключается в показе красоты добра живого и отсутствии осуждения зла. Он изображает зло как недуг, болезнь, то, что нежизненно и должно «свернуться» в тесноту, которая и ассоциируется со скорбью делающих злое. Зло понимается С. Т. Аксаковым в религиозно-философских традициях как отсутствие добра. С. Т. Аксаков не судит персонажей, выводы делает незаметно, вплетая их в событийную ткань текста. Взаимосвязь человека и природы – важный стилистический прием в прозе Аксакова. Для раскрытия характера героев С. Т. Аксаков использует природные явления, которые словно соперничают, участвуют в жизни человека. В центр духовных и материальных интересов С. Т. Аксаков ставит доброго человека, его судьбу, смысл его жизни, его нехитрые ценности, что, несомненно, свойственно русскому миропониманию.

Список литературы

1. Аксаков С. Т. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Художественная литература, 1955.
2. Анненкова Е. И. Аксаковы. – СПб., 1988. – 365 с.
3. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – М., 1865.
4. Кожин В. В. Победы и беды России. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 444 с.
5. Франк С. Л. Русское мировоззрение. – СПб.: Наука, 1996. – 736 с.

Стратегия пути толстовской героини: событие преобразования Катюши Масловой

В статье рассматривается особенность внутреннего, душевно-духовного движения героинь Л. Н. Толстого. С одной стороны, оно обусловлено мировоззрением писателя в ту или иную эпоху, с другой, имеет некоторую универсальную закономерность, связанную с употреблением одних поэтических средств, а также структурой фабульно-сюжетной событийности, в которой эти средства реализуются.

Ключевые слова: событие, героиня, падение, преобразование, воскресение, путь, интерпретация.

Victoria A. Goncharova

The Strategy of the Path of Tolstoy's Female Characters: The Event of Transformation of Katyusha Maslova

The article explores the unique inner, spiritual journey of L. N. Tolstoy's female characters. On the one hand, this is influenced by the author's worldview during a specific period. On the other hand, there is a universal principle associated with the use of specific poetic techniques, as well as the structural organization of plot events, in which these techniques are employed.

Key words: event, female character, fall, transformation, resurrection, path, interpretation.

Исключительной особенностью романских произведений Толстого, в частности, романа «Воскресение», является двойственность организации «события рассказывания» (Бахтин). С одной стороны, мы говорим о точке зрения повествователя, которая в романах Толстого имеет свойство быть эксплицированной за счет оценочного плана, зачастую он выражен вербально и в поздних текстах писателя наиболее проявлен. По известному замечанию Б. М. Эйхенбаума, «Толстой ведет себя со своими персонажами как властитель, как деспот – он заставляет их думать, он слышит все, что они думают» [10, с. 237]. Свойство, замеченное исследователем, было приобретено Толстым в связи со сменой нарратологической парадигмы, перехода от перволичного к третьеличному повествователю в раннем творчестве: «Диалектика души», наконец, развязана, прорвала преграду, которая ее отделяла от любого персонажа и действующего лица» [1, с. 226]. Однако «диалектика души» как художественный инструмент психологического анализа, что важно, уже характеризуется специфической точкой зрения, прием подразумевает интерес художника к внутреннему миру, который априори признается необычным, непростым, неоднозначным, призывающим к тщательному рассмотрению. Две описанные выше ипостаси «события рассказывания» у Толстого, которые условно обозначают по природе выражения как «Толстой-художник» и «Толстой-публицист» (в позднем творчестве «Толстой-проповедник»), разнятся по своему соотношению в тексте.

Рассматривая роман «Воскресение» через конкретную судьбу главного женского персонажа – Катюшу Маслову, мы также прослеживаем этот аспект и должны учитывать его при анализе произведения. В рамках данной статьи перед нами стоит

следующая задача: обозначить череду фабульно-сюжетных движений как упорядоченный с помощью художественных средств путь и, при успешном его выявлении, применить его к судьбе героинь других романов Толстого. Для выполнения этой задачи мы обратились к исследованию Е. В. Фаленковой, в котором рассматривается феномен странничества в литературе на примере «народных рассказов» Толстого. Исследовательница прослеживает «стратегию пути» странника, состоящую из трех элементов: падение (или утрата смысла жизни) – преобразование (поиск смысла жизни) – воскресение (обретение смысла жизни) [9, с. 91]. В толстоведении уже известны работы текстологического аспекта, затрагивающие первоначальный замысел романа (тогда еще – повести), редактуру и первую рецепцию читателями, которая зародила полемику о природе воскресения в произведении, а также о свершении его в судьбе главных героев. Интерпретация ключевых фабульно-сюжетных действий в романе как путь воскресения внутренней жизни Катюши Масловой имела место у многих публицистов и исследователей творчества Толстого. Данный факт позволяет нам обратиться к судьбе героини с более подробным анализом для последующего структурирования и гипотетического создания метаязыка пути толстовских героинь.

В романе «Воскресение» изображено два течения времени: *прошлое*, в котором произошла фабульная завязка событий и следствие которых подано нам в *настоящем*. Оба временных измерения подаются с точки зрения либо Нехлюдова, либо Катюши, однако голос автора как повествовательной инстанции все же главенствует над восприятием героев. Так, события прошлого подаются впервые после узнавания Нехлюдовым героини, они повествуют о зарождении чувства между героями и о событии интимной близости. О втором упоминании о прошлом, которое известно только повествователю и Катюше, мы узнаем из уст первого, однако только после введения восприятия героини в настоящем. Повествователь сменяет пространственно-временную точку зрения и замечает то, что Катюша не вспоминала никогда – отношения с Нехлюдовым. Многие исследователи обращались к этому психологическому приему, а именно – забвение или «вытеснение» [2, с. 459], или «самообман» [5, с. 57]. Маслова и Нехлюдов находились в установившемся своеобразном для каждого состоянии покоя – «душевной подлости» [7, с. 97], который они оберегали нежеланием помнить. Для поэтики позднего Толстого характерен уход от «господской» [1, с. 227] «диалектики души» и использование мифопоэтических образов для описания внутреннего состояния героя. Лексема «туман», используемая Толстым во фразе «туман развратной жизни», применяется в этом контекстуальном значении как при событии интимной близости между героями – подчеркнуть одурманенный возбуждением ум Нехлюдова и сомнения Катюши в нравственности поступка, так и при характеристике современного мироощущения Масловой. Состояние забвения обозначается повествователем с явной негативной оценкой, все вербальные средства семантически выражают отрицание подобного мировоззрения и являются художественным высказыванием биографического автора, его собственных взглядов: Толстой уделяет целую главу (XLIV) тому, чтобы описать психологический процесс, позволяющий людям заниматься «дурными» делами, будь то воровство, проституция или убийство, ибо все эти действия – проявления «животной жизни» [8, XXXII, с. 100].

Таким образом, в настоящем времени мы запечатлеваем внутреннее (на ментальном уровне) и внешнее (в социальном плане) существование на «животном», т.е. исключительно эмпирическом уровне физиологических побуждений. Событием же, обусловившим современное «животное» существование, стало ночное свидание офицера Нехлюдова с Катюшей, после которого герой покидает имение тетушек и не возвращается к героине.

Во-первых, частое употребление сочетания по типу «с этого дня», «с этой страшной ночи», а также прямая оценка повествователя произошедшего во внутреннем мире героини как «душевного переворота» позволяет нам говорить о том, что перед нами художественное событие (В. Шмид) как внешнее, так и внутреннее. Во-вторых, перед нами экзистенциальный кризис или «погибель» [4, с. 318], или «падение» как утрата смысла жизни: «Все жили только для себя, для своего удовольствия, и все слова о боге и добре были обман. Если же когда поднимались вопросы о том, зачем на свете все устроено так дурно, что все делают друг другу зло и все страдают, надо было не думать об этом. Станет скучно – покурила или выпила или, что лучше всего, полюбились с мужчиной, и пройдет» [8, XXXII, с. 132]. В этом отрывке очевидна преимущественная оценка повествователем судьбы героини, что продиктовано мировоззрением самого писателя, говорившего о «животной», т.е. подвластной эмпирическому существованию, жизни или тому, что Толстой назвал «состоянием покоя». Присутствие несобственно-прямой речи в рассуждениях о мировой несправедливости и главенстве принципа удовлетворения физических потребностей мировоззренчески совпадает с позицией автора, поэтому расщепление голоса автора и голоса героини представляется почти невозможным.

Повествователь достаточно конкретно разграничивает коллизию на «до» и «после», буквально: «*До этой ночи*, пока она надеялась на то, что он заедет, она не только не тяготилась ребенком, которою носила под сердцем, но часто удивленно умилялась на его мягкие, а иногда порывистые движения в себе. *Но с этой ночи* все стало другое. И будущий ребенок стал только одной помехой» [8, XXXII, с. 130] (курсив наш. – В. Г.). Отметим последовательный мотив ребенка, внутренней жизни, которая дает о себе знать в роковую минуту и препятствует физической смерти героини (что не удалось совершить с Анной Карениной). В минуту, когда Катюша готова покончить с собой на железной дороге, оказавшись отвергнутой Нехлюдовым, его пренебрежением к ней, «он, ребенок – его ребенок, который был в ней, вдруг вздрогнул, стукнулся и плавно потянулся и опять стал толкаться чем-то тонким, нежным и острым. И вдруг все то, что за минуту так мучало ее, что, казалось, нельзя было жить, вся злоба на него и желание отомстить ему хоть своей смертью, – все это вдруг отдалилось. Она успокоилась, оправилась, закуталась платком и поспешно пошла домой» [8, XXXII, с. 132].

Условие, запустившие процесс преобразования, – встреча с Нехлюдовым. Чтобы подойти к этому «пробуждению», или «возрождению», Катюше нужно отвергнуть свои нынешние жизненные установки и принципы, связанные с «животной жизнью». Из всего вышесказанного мы делаем вывод, что преобразование Катюши тесно связано, с внутренней стороны, с припоминанием прошлого, с внешней же – с развеиванием тумана развратной жизни. Этот туман развеивается постепенно, и мы можем проследить эти этапы, например, на мотиве распития алкоголя. После встречи

с Нехлюдовым события несколько глав, посвященных Катюше (XLVI, XLVIII), заканчиваются выпивкой с целью забыть нахлынувшие болезненные воспоминания, и только в LIX части героиня отказывается от алкоголя. Побудило ее к этому активное участие Нехлюдова в ее судьбе, а также в судьбе ее близких, безосновательно приговоренных, над которыми стал хлопотать Нехлюдов. Из благодарности же Маслова бросает пить и соглашается на отбывание работ в больнице при всем своем отвращении к неприятному труду. Отказом выпить заканчивается не только глава, но и вся первая часть произведения. Уже этот поступок конституирует некоторый душевный сдвиг, произошедший в героине.

Нельзя сказать, что мы видим трансформацию внутреннего мира и мировоззрения Катюши Масловой на непосредственно вербальном уровне, из ее слов. Скорее, мы наблюдаем это из ее поступков, которые фиксирует для нас повествователь, как отказ от вина или вскользь упомянутое отношение к мужчинам во время подсобной отработки в больнице: «После ее встречи с Нехлюдовым давно уже опротивевшие ей отношения с мужчинами сделались ей особенно отвратительны» [8, XXXII, с. 309]. Таким образом, мы можем заключить, что обретение новой точки зрения на героиню, нового, любовного, взгляда пробудило в ней те моральные принципы, которые были затуманены озлобленностью и обидой на Нехлюдова. Маслова опрощается, становится чиста сознанием как прежде и открывает свою душу новым смыслам, новому предназначению, служению народу, (т.е. представителю истинной, не опошленной господскими увлечениями жизни, по Толстому), более того, ей открывается евангельская мудрость о том, что невозможно построить свое счастье на несчастьи другого, и героиня покидает Нехлюдова. В предназначении же и будет обретенный ею смысл жизни, т.е. воскресение.

В данном исследовании мы согласны с утверждением Л. Н. Кузиной и К. И. Тюнькина о том, что «душевное возрождение» героев в романе «Воскресение» происходит от участия в народной жизни, от помощи ближнему: «Она воскресает нравственно, уверовав в людей, открывших ей возможность новой жизни» [3, с. 40]. Также мы можем привести слова А. Б. Тарасова о «народных рассказах» писателя, которые, на наш взгляд, применимы и к рассматриваемому роману: «Для яснополянского писателя праведничество заключалось в душевно-материальном служении ближним без соотнесенности его со служением Богу, а чисто духовное служение Богу и людям (монашество, отшельничество, паломничество) признавалось неправедным» [6, с. 90].

Таким образом, мы проследили путь героини Толстого, который зафиксирован в трех событиях, отражающих внутреннее, душевное, и внешнее, социально выраженное, движение в судьбе Катюши Масловой: падение – преображение – воскресение; однако именно процессу преображения уделена значимая часть романа, процессу разоблачения «тумана» несознательной жизни. В романе «Воскресение» представленная динамика невозможна для героини без взаимодействия с героем, он является катализатором и падения, и преображения, возрождение же открывается Масловой посредством принятия народного взгляда на действительность. Выдвигая вопрос о вознесении или отторжении религиозного содержания этого пути, в контексте данной работы мы придерживаемся толкования Е. В. Фаленковой, которая настаивает на самостоятельности позиции Толстого: «Так как падение знакового ге-

роя Л. Н. Толстого происходит по причине религиозного кризиса, его духовное преобразование так же носит религиозный характер» [9, с. 102]. Рассмотренный нами путь и его особенность в связи с женской точкой зрения в художественном мире Толстого может быть взят как исследовательский инструментальный для изучения судьбы других героинь Толстого.

Список литературы

1. Бочаров С. Г. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души» // Литература и новый человек: сб. ст. / АН СССР, Институт мировой литературы им. А. М. Горького; отв. ред. В. В. Ермаилов. – М.: АН СССР, 1963. – С. 224–309.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. О литературном герое. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.
3. Кузина Л. Н., Тюнькин К. И. «Воскресение» Л. Н. Толстого. – М.: Художественная литература, 1978. – 118 с.
4. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – 622 с.
5. Сливицкая О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблемы человеческого общения. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1988. – 192 с.
6. Тарасов А. Б. Праведники и праведничество в позднем творчестве Л. Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук. – М.: 1998. – 203 с.
7. Толстой Л. Н. Переписка (1857–1903) / Л. Н. Толстой, А. А. Толстая; государственный музей Л. Н. Толстого; ред. Л. Д. Громова-Опульская, И. Г. Птушкина. – М.: Наука, 2011. – 974 с.
8. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. – М.: Художественная литература, 1936.
9. Фаленкова Е. В. Феномен странничества в русской культуре: дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2013. – 151 с.
10. Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: исследования. Статьи / сост., вступ. статья, общ. ред. проф. И. Н. Сухих; коммент. Л. Е. Кочешковой, И. Ю. Матвеевой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. – 952 с.

УДК 821.161.1

О. Ю. Шаронова

Черты христианского реализма в рассказе Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека»

В статье выявляются черты христианского реализма в рассказе Достоевского «Сон смешного человека». Утверждается, что основные идеи произведения связаны с христианским миропониманием (идея преобразования души через познание истины, идея самоубийства как греха человеческого своеволия вследствие неверия человеком в Бога, идея рая как альтруистического мира, идея ада как эгоистического мира, идея дуализма земного мира как постоянного взаимодействия добра и зла, идея пробуждения человеческой души для служения Богу деятельной любовью). Доказывается, что в рассказе имеются евангельские аллюзии, наиболее значимой из которых является аллюзия к распятию, свидетельствующая о желании смешного человека подняться до уровня Христа. Обосновывается идея о том, что при всей фантастичности фабулы в данном рассказе дано реалистическое изображение нашей грешной Земли, осмысление проблем которой ведется в христианском контексте, и предлагается единственно возможный вариант их решения, соответствующий христианскому миропониманию: изживание грехов и создание идеального общества на Земле возможно только в случае духовного преобразования человечества, которое заключается в преодолении каждым человеком своего эгоизма и уподобления по своим душевным качествам Христу.

Ключевые слова: Достоевский, «Сон смешного человека», христианский реализм, христианская идея, преобразование души, рай, ад, распятие, Христос, Евангелие.

The Features of Christian Realism in the Story of F. M. Dostoevsky «The Dream of a Ridiculous Man»

The article reveals the features of christian realism in Dostoevsky's short story "The dream of a ridiculous man". It is argued that the main ideas of the work are related to the christian worldview (the idea of the transformation of the soul through the knowledge of truth, the idea of suicide as a sin of human self-will due to man's disbelief in God, the idea of paradise as an altruistic world, the idea of hell as an egoistic world, the idea of dualism of the earthly world as a constant interaction of good and evil, the idea of awakening the human soul to serve God active love). It is proved that there are evangelical allusions in the story, the most significant of which is the allusion to the crucifixion, which testifies to the desire of a ridiculous man to rise to the level of Christ. The author substantiates the idea that, for all the fantasticality of the plot, this story gives a realistic image of our sinful Earth, the understanding of the problems of which is conducted in a Christian context, and suggests the only possible solution corresponding to the Christian worldview: the elimination of sins and the creation of an ideal society on Earth is possible only in the case of the spiritual transformation of humanity, which consists in overcoming each person has his own egoism and likeness in his spiritual qualities to Christ.

Key words: Dostoevsky, "The dream of a ridiculous man", christian realism, christian idea, transformation of the soul, paradise, hell, crucifix, Christ, Evangel.

Термин «христианский реализм» появился в работах исследователей направления «Христианство и русская литература» в начале XXI в., хотя сама концепция данного направления обосновывалась гораздо раньше. В. Н. Захаров отмечает, что как эстетический и социальный (шире – философский) принцип христианский реализм был осознан русским философом С. Л. Франком в труде «Свет во тьме» (1949), в котором Франк обращался «к духовному опыту русской литературы и особенно Достоевского» [6, с. 171]. По мнению В. Н. Захарова, «сама же русская литература овладела эстетическим принципом христианского реализма в XIX веке. Ярким художественным выражением этого принципа стало романное творчество Достоевского от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых»» [6, с. 171].

На наш взгляд, рассказ Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» также содержит в себе черты христианского реализма. Жанр рассказа, который сам писатель обозначил как «фантастический», совершенно этому не противоречит. Т. А. Касаткина утверждает, что для Достоевского «оказываются концептуально различны «фантазия» и «фантастическое» как жанровое определение в составе «Дневника писателя». Если «фантазия» означает искажение реальности в угоду своим представлениям, то фантастическое в качестве жанрового определения здесь означает для Достоевского введение некоторых «технических» условий, при которых проясняется то, что неясно и не выражено в обычных условиях – именно поэтому «фантастическое» в этом случае становится реальнее реальнейшего, становится «реализмом в высшем смысле»» [8, с. 31].

Рассказ «Сон смешного человека», опубликованный в апрельском выпуске «Дневника писателя» 1877 г., содержит в себе практически все основные темы творчества Достоевского, что было особенно подчеркнуто некоторыми учеными [1; 8; 10]. Все темы и идеи «Сна смешного человека» связаны с христианским мировоззрением писателя, однако в самом рассказе, на первый взгляд, нет ярко выраженной религиозной проблематики и христианских образов. Это дало основание некоторым

исследователям сделать вывод о том, что данный рассказ, в отличие от многих других произведений Достоевского, не имеет отношения к христианству. Так, «отсутствие в мировидении “смешного человека” образа Христа» отметил К. А. Степанян [14, с. 264]. М. М. Бахтин считал, что в рассказе «доминирует в жанровом отношении античный тип мениппеи. И вообще в “Сне смешного человека” господствует не христианский, а античный дух» [1, с. 255]. Многие исследователи не согласились с этим. Так, с точки зрения С. А. Кибальника, «значение мениппеи для “Сна...”, как и для многих других произведений Достоевского, Бахтиным сильно преувеличено» [11, с. 67], а рассказ Достоевского является философской притчей, «в которой перед нами развернут ряд христианских понятий – как в переосмысленном, так и в традиционном виде, а не подлежащая какому угодно истолкованию комическая и одновременно серьезная карнавализованная “мениппея”» [11, с. 70]. С. А. Кибальник утверждает, что, «вопреки авторитетному мнению Бахтина, господствует в “Сне...” не “античный”, а “христианский дух”. Понять содержание этого фантастического рассказа можно только с учетом художественного переосмысления Достоевским концептов “грехопадения”, “искупления”, “земного рая” и “спасения”» [10, с. 69]. О христианских смыслах рассказа «Сон смешного человека» писали многие исследователи [2–3; 8–9; 12; 15]. Приняв во внимание их доводы, постараемся доказать, что рассказ «Сон смешного человека» содержит черты христианского реализма.

В. Н. Захаров утверждает, что «Достоевский был первым, кто в своем творчестве сознательно поднялся до высот христианского реализма, назвав его “реализмом в высшем смысле”. Впрочем, сам Достоевский считал своим учителем на этом пути Пушкина и был особенно благодарен ему за уроки прозы в “Повестях покойного Ивана Петровича Белкина”» [6, с. 175]. В 2020 г. вышла наша монография «Христианский реализм в повести А. С. Пушкина “Станционный смотритель”» [7]¹, в которой по результатам анализа повести «Станционный смотритель» в православном контексте были выявлены главные аспекты христианского реализма как литературного направления [7, с. 127].

Рассмотрим, как данные аспекты проявляются в рассказе Достоевского «Сон смешного человека».

1. Утверждение в произведениях основных идей, связанных с христианским миропониманием. Использование в текстах фрагментов из Евангелия, евангельских реминисценций и аллюзий.

Первой христианской и самой главной идеей данного рассказа является *идея преображения души через познание Истины*. Уже в самом начале произведения герой заявляет о том, что он познал Истину и ему тяжело от этого: «Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох, как тяжело одному знать истину!» [5, XXV, с. 104]. Тем не менее, у героя появляется твердое намерение, вопреки негативному отношению не понимающих его людей, рассказать им об Истине, чтобы сделать их жизнь лучше, принести им добро. Таким образом, Достоевский акцентирует, что именно через познание Истины с душой героя произошло преображение, соответствующее христианскому пониманию смысла жизни, заключающемуся в том, чтобы человек смог избавиться от гордости и научился любить ближних своих,

¹ До марта 2024 г. автор статьи носил фамилию «Золотухина».

как самого себя. Важно подчеркнуть, что та Истина, которую познал герой, пишется в оригинальном тексте Достоевского именно с заглавной буквы, о чем подробно написала в своей работе Н. А. Тарасова [16]. Это дает основание сделать вывод о том, что обретенная героем Истина является связанной с Божественным миром, т.е. Истиной от Бога. Для самого же Достоевского воплощенной Истиной являлся Христос. В связи с этим в признании героя можно увидеть и *аллюзию к фразе Христа: «Я есмь путь и истина и жизнь: никто не приходит к Отцу, как только через Меня»* (Ин. 14:6).

Вторая очень важная христианская идея данного рассказа – это ***идея самоубийства как греха человеческого своеволия вследствие неверия человеком в Бога***. Повествуя о мотивах самоубийства смешного человека, Достоевский подчеркивает, что герой, в гордыне чувствующий отчуждение по отношению к миру и к людям, т.е. к миру Божьему и Его творениям, доходит до полного безразличия к жизни, выражающегося во фразе «всё равно»: «...в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно – это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *всё равно* (здесь и далее в цитатах Достоевского курсив автора. – *О. Ш.*)» [5, XXV, с. 105]. Очевидно, что героем овладевает чувство уныния, в результате которого он утрачивает смысл жизни и решает застрелиться. Таким образом, Достоевский показывает, что исток самоубийства смешного человека, который, что в тексте особо акцентировано автором, является представителем нигилистической, неверующей, сугубо рационалистической молодежи, заключается в неверии в Бога и, как следствие, в утрате смысла жизни и веры в то, что жизнь есть Божий дар.

Третья очень важная христианская идея рассказа «Сон смешного человека» – ***идея рая как альтруистического мира***. На полете к двойнику Земли герой рассуждает: «Есть ли мучение на этой новой земле? На нашей земле мы истинно можем любить с мучением и только через мучение!» [5, XXV, с. 111–112]. Здесь очевидна *евангельская аллюзия к фразе: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали»* (Откр. 21:1). Упоминание «новой земли» и тема страданий также являются *аллюзией к тексту из Евангелия: «Отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло»* (Откр. 21:1). И действительно, когда герой попадает на двойник Земли, он понимает, что попал на планету, где нет страданий, где люди живут в любви друг к другу. Мир другой Земли, как показывает автор, абсолютно альтруистичен и этим отличается от эгоистического, грешного мира планеты героя, что тот понимает сразу же по прибытии: «О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял всё, всё! Это была земля, не оскверненная грехопадением <...> вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем» [5, XXV, с. 112]. Достоевский подчеркивает, что люди другой Земли жили, по сути, по христианским заветам, согласно христианскому миропониманию, что однозначно соотносит другую Землю с Новой Землей, описанной в Откровении Иоанна Богослова. Лишь только увидев людей другой Земли, герой проводит аналогию их с детьми, так называя и их самих: «Дети солнца, дети своего солнца, – о, как они были прекрасны! Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста, можно бы было найти отдаленный, хотя и слабый отблеск красоты этой» [5, XXV, с. 112]. Данная аналогия проводится Достоевским на протяжении

всего описания рая: «...в словах и голосах этих людей звучала детская радость» [5, XXV, с. 112]; «Они были резвы и веселы как дети» [5, XXV, с. 113]; «Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга как дети» [5, XXV, с. 114]. Очевидно, что авторская аналогия жителей рая с детьми является *аллюзией к фразе Христа: «И сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»* (Мф. 18:3). Так Достоевский показывает, что в раю другой Земли жили люди, соответствующие критерию Иисуса Христа о тех, кто сможет войти в Царство Небесное, а значит, их рай в символическом плане и являлся тем самым Царством Небесным, путь в который Христос пришел проложить на Земле смешного человека.

В описании рая другой Земли Достоевский акцентирует, что люди на ней жили в любви друг к другу и в гармонии с природой и Вселенной. Они общались с деревьями и звездами, любили животных и никогда никого не убивали и ничего не уничтожали ради выживания. Альтруизм жителей земного рая Достоевский подчеркивает тем, что они жили именно совместно, любя друг друга и не имея никаких разногласий: «Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая» [5, XXV, с. 114]. В описании царившей в раю другой Земли любви очевидна *аллюзия к заповеди Христа: «Сия заповедь Моя, да любите друг друга, как Я возлюбил вас»* (Ин. 15:12). Достоевский особо подчеркивает, что своей любовью жители рая другой Земли сразу же одарили и смешного человека, хотя он был чужим для них, и они часто не могли его понять, но это не мешало им любить его. Всё это свидетельствует о том, что на другой Земле жили безгрешные люди с чистыми душами, что соответствует христианскому идеалу.

В описании жизни людей другой Земли можно увидеть и *аллюзию к фразе из Откровения Иоанна Богослова: «И смерти не будет уже»* (Откр. 21:4). Несмотря на то, что физическая смерть на двойнике Земли оставалась, безгрешные люди относились к ней без страданий. Провожая в путь умерших, они не плакали, а светло улыбались: «...земное единение между ними не прерывалось смертью. <...> У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной» [5, XXV, с. 114]. Очевидно, что под «Целым вселенной» понимается Бог-Творец, и свое единение с ним люди другой Земли чувствовали, живя в гармонии с природой и в любви друг к другу. Смерть воспринималась ими лишь как переход к другой форме жизни, поэтому они воспринимали ее без страданий и даже с радостью, то есть смерти в том трагическом смысле, в каком ее воспринимало большинство людей Земли смешного человека, для жителей другой Земли действительно не было.

Не вызывает сомнений, что даже не называя Бога «Богом» и не строя храмы, люди альтруистического мира жили именно по Божьим Заветам, и в описании их жизни можно увидеть *аллюзии к евангельским истинам: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем»* (1 Ин. 4:16); «*Бога никто никогда не видел: если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает, и любовь Его совершенна есть в нас»* (1 Ин. 4:12). Жизнь в любви и в отдаче любви друг другу давала людям другой Земли полноту жизни и возможность ощущать жизнь как блаженство: «Они радовались являвшимся у них детям как новым участникам в их блаженстве» [5, XXV, с. 113]. Слово «блаженство» является *аллюзией к евангельским*

заповедям блаженства, а характеристика людей другой Земли как невинных, прекрасных, подобных детям, соотносится также с понятием «кротости», что дает отсылку к конкретной заповеди блаженства: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5:5). Данная заповедь подразумевает, что кроткие наследуют Землю после того, как она станет Новой Землей. Аллюзия к данной заповеди еще раз подчеркивает, что Достоевский на примере другой Земли показал именно вариант Новой Земли из Откровения Иоанна Богослова и возможность устройства рая на Земле при условии всеобщей альтруистической любви безгрешных людей друг к другу, к природе и в целом ко Вселенной.

Четвертая важная христианская идея рассказа «Сон смешного человека» – *идея ада как эгоистического мира*. Она вводится описанием грехопадения альтруистического мира другой Земли, причиной которого стал смешной человек. Автор акцентирует, что пороки, которые появились в душах людей, способствовали росту их эгоизма и утрате любви по отношению друг к другу и к природе, к животным. В описании процесса превращения мира другой Земли в эгоистический очевидно противопоставление эгоистической модели жизни другой Земли прежней, альтруистической, и сходство эгоистической модели с моделью жизни Земли смешного человека. Важно отметить и дуализм данного описания: вместе с пороками человечество другой Земли начинает обращаться к добродетелям, вместе с преступлениями ищет способы их избегания. Так, вместе с укорами и упреками человечество другой Земли узнало стыд и честь; вместе со злобой появились идеи братства и гуманности; преступления вынудили людей изобрести справедливость и придумать кодексы с гильотиной; вера и единение с «Целым вселенной» заменились на «религии с культом небытия и саморазрушения ради вечного успокоения в ничтожестве» [5, XXV, с. 117]; появилась наука, основанная на рационализме и поставившая «знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни <...> знание законов счастья – выше счастья» [5, XXV, с. 116]. Достоевский отмечает, что появились праведники, которые пытались вразумить эгоистов: «Явились праведники, которые приходили к этим людям со слезами и говорили им об их гордости, о потере меры и гармонии, об утрате ими стыда. Над ними смеялись или побивали их камнями. Святая кровь лилась на порогах храмов» [5, XXV, с. 116–117]. Здесь очевидна аллюзия к описанию гонений библейских пророков и самого Христа: «Тут опять Иудеи схватили камнями, чтобы побить Его» (Ин. 10:31). Важно отметить и то, что над праведниками смеялись. Это означает, что альтруисты, не потерявшие в себе образ Божий и не принявшие правила эгоистической модели, стали для эгоистов смешными людьми.

Крайне значимой для концептуального понимания двух противопоставленных в рассказе мировоззрений: альтруистического и эгоистического – является аллюзия к заповеди Христа: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22:39). Достоевский подчеркивает, что после грехопадения эгоизм падших людей все более возрастал: «...каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех сил старался лишь унижить и умалить ее в других, и в том жизнь свою полагал» [5, XXV, с. 116]. Очевидно, что формула эгоизма: «Каждый возлюбил себя больше всех» явно противоположна заповеди Христа: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22:39). Именно по этой заповеди жили люди-альтруисты, и следование ей помогало им достичь счастья. Однако люди-эгоисты не потеряли стремление к счастью, не желая при этом

отказываться от эгоизма: «Зато стали появляться люди, которые начали придумывать: как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе» [5, XXV, с. 117]. Из этого, конечно, ничего не получается, так как это противоречит Божьим законам мироздания, основанным, согласно христианскому миропониманию, на Божественной любви.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что процесс грехопадения, изменив на другой Земле альтруистическую модель жизни на эгоистическую, превратил её мир в ад. Ад в православном контексте понимается как разрыв общения с Богом, при этом не Бог отказывается от человека, а человек сам не принимает дара Божия – Его любви. Разрыв с Богом есть наказание для человека, так как «человек сотворен по образу и подобию Божию, и именно это является глубочайшим смыслом его существования» [13]. В альтруистическом мире люди жили в любви друг к другу, а значит, и в любви к Богу, в свете Божьей благодати, ибо Бог есть любовь. Утратив в эгоистическом мире любовь друг к другу, веру в Бога, люди утратили и связь с Богом и, по сути, превратили свой мир в ад – мир страданий, лишенный Божьей благодати, в котором причиной своих скорбей явились они же сами, подавляющие друг друга вследствие слишком сильно возросшей в их душах гордыни.

Развитие темы ада в рассказе связано и с образом смешного человека, развратившего безгрешных людей другой Земли. Автор принципиально подчеркивает, что герой не хотел этого и что превращение другой Земли в грешную Землю было для него мучительно: «Я ходил между ними, ломая руки, и плакал над ними» [5, XXV, с. 117]. Так как ад – это состояние души, то можно утверждать, что грехопадение другой Земли повергает героя в ад его душевных переживаний за планету, на которой из-за него появилось горе. Данный поворот сюжета является логичным в аспекте осмысления наказания героя за самоубийство. Ведь довольно странно было бы, если бы после такого греха, как самоубийство, герой попал бы в рай и счастливо в нем жил. Достоевский показывает, что на самом деле герой получает наказание, и его страдания становятся гораздо более сильными оттого, что он уже знает, каким должен быть рай, и что это он виноват в том, что рай превратился в ад. Именно поэтому он любит падших людей даже больше, чем любил до этого. Ведь он знает, что такое горе, а теперь горе приходится переживать и им.

С тем, что один человек-эгоист смог развратить целую альтруистическую планету, связана пятая важная христианская идея рассказа «Сон смешного человека» – *идея дуализма земного мира как постоянного взаимодействия добра и зла*. Достоевский не обозначает причин, по которым произошло развращение героем чистых людей. Подчеркивается только то, что герой этого не хотел и не ожидал. Общение смешного человека с людьми другой Земли до их грехопадения было проникнуто любовью, акцентируется благотворное влияние безгрешных людей на героя. Однако при всей любви и хороших отношениях, установившихся между смешным человеком и безгрешными людьми, Достоевский акцентирует, что они не понимали друг друга. Концепт «непонимание» является в описании их взаимоотношений доминирующим: «О, я тотчас же понял, даже тогда, что во многом не пойму их вовсе» [5, XXV, с. 113]; «О, эти люди и не добивались, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что и они никогда не поймут меня, а потому почти и не говорил им о нашей земле» [5, XXV, с. 113].

То, что герой почти ничего не рассказывал о своей Земле, является доказательством того, что безгрешные люди не могли соблазниться моделью жизни чужой планеты, чтобы впоследствии воспроизвести ее на своей. Значит, причина грехопадения заключалась в другом. Сердце героя, которое отзывалось на песни безгрешных людей без их рационального понимания, свидетельствует о том, что его душа на безгрешной планете ожила и начала чувствовать мир иначе, он стал душою уподобляться безгрешным людям. Однако очевидно, что эгоизм все-таки оставался в смешном человеке, а непонимание им безгрешных людей являлось свидетельством того, что он так и остался чужим для их мира. Несмотря на всё благотворное влияние чистых людей на героя, преображение его души от общения с ними все-таки не произошло. Их альтруистический мир представлял единый организм, где все были связаны искренней любовью. Смешной человек оказался чужеродной клеткой в этом мире, содержащей в себе не только светлую, но и темную информацию. Из этой чужеродной клетки развился очаг болезни, который в итоге привел к разрушительной трансформации всего организма. Не случайно герой уподобляет себя трихине и атому чумы, заразившему безгрешную до него Землю. Таким образом, Достоевский показывает, насколько сложным является в земном мире взаимодействие добра и зла и что зло настолько сильно, что достаточно даже атома зла, чтобы сделать темной целую светлую планету. Можно предположить, что люди безгрешной Земли так легко сумели заразиться злом, потому что не имели духовного иммунитета. Если другая Земля действительно была изначально безгрешной, то ее люди не могли отторгнуть зло, потому что внутренне еще не победили его, просто его не зная. В таком случае здесь раскрывается очень важный философский аспект взаимодействия добра и зла: чтобы выбрать добро, нужно, познав зло, это зло отвергнуть, возвыситься над соблазном, благодаря определенному духовному усилию. Это объясняет обилие зла на Земле и допущение его Богом по людским грехам – чтобы одержать духовную победу над злом, люди должны выбрать добро, но для этого надо познать и то и другое и преодолеть зло внутри себя. Источником зла в человеке является эгоизм, заставляющий человека любить самого себя больше других, что приводит его к разладу с другими людьми и отдаляет от Бога. Именно рост эгоизма, как показывает Достоевский, и стал причиной грехопадения чистой планеты.

Очень важно, что после грехопадения планеты герой начинает винить себя и сострадать падшим людям, и в этом сострадании он постепенно избавляется от эгоизма и переходит к альтруистической любви: «Я видел их сам, их познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом» [5, XXV, с. 113]. Важно подчеркнуть, что он именно сам обвиняет себя во всем, ведь падшие люди его как раз ни в чем не обвиняют и даже разубеждают относительно его виновности. И самым важным является то, что страдания героя происходят вследствие понимания, что падение чистой планеты произошло из-за того зла, которое было в нем, в его душе. На своей грешной Земле смешной человек не замечал в себе зла и видел зло лишь в других, в гордыни отвергая столь несовершенный мир. Познание чистого мира без зла и осознание того, что именно он принес зло на другую Землю, дало ему осознать свою греховность в полной мере, в чем, очевидно, и заключалась промыслительная цель прибытия смешного человека на чистую планету. Таким образом, именно со столкновения с результатами собственного зла и с осознания своей греховной сути и начинается преображение души героя и превращение его из эгоиста в альтруиста.

Кульминацией данного преобразования становится желание героя быть распятым на кресте: «Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли» [5, XXV, с. 117]. Данная фраза *содержит аллюзию ко Христу и конкретно к Его распятию*, которая свидетельствует о желании смешного человека подняться до уровня Христа. Очевидно, что смешной человек, в отличие от падших жителей другой Земли, обладает уникальным знанием о подвиге Христа и чувствует, что только этот подвиг может их спасти. О том, что героем движет любовь к падшим людям другой Земли и жажда искупления, свидетельствует его желание претерпеть мучения за них, кровью смыть свою вину. Вероятно, герой начинает осознавать, что для возвращения планеты в райское состояние нужно, чтобы все стали, как Христы (сам Достоевский считал, что если каждый человек станет подобен по душевным качествам Христу, то на Земле тотчас наступит рай. См. об этом [3, с. 18]), а значит, нужно показать людям путь Христа. Но Христа нет, Он не приходил на эту планету, и тогда герой во имя любви к жителям падшей планеты решает показать им этот путь – проявить высшую форму альтруистической любви, выраженную в словах Христа: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13). Это свидетельствует о том, что в переживаниях за людей, которые стали грешными из-за него, смешной человек приближается к пониманию подвига Христа, а значит, и к вере в Бога. И происходит это, прежде всего, по причине осознания героем его собственной греховности и ее последствий.

Шестой важной христианской идеей рассказа «Сон смешного человека» является *идея пробуждения человеческой души для служения Богу деятельной любовью*. После увиденного во сне герой действительно преобразуется и, можно даже сказать, воскресает к новой жизни. Когда в финале сна падшие люди угрожают герою отправить его в сумасшедший дом, он чувствует очень сильную скорбь в душе, которая и приводит к его пробуждению: «Тогда скорбь вошла в мою душу с такою силой, что сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся» [5, XXV, с. 117]. В символическом плане пробуждение героя ото сна можно истолковать и как пробуждение его к новой жизни, воскресение его души в новом качестве. Ведь он просыпается после того, как чувствует, что вот-вот умрет, потрясенный пережитым страданием от последствий собственной греховности. Здесь можно увидеть аллюзию к притче Христа о зерне: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Герой во сне жаждет умереть за других людей из любви к ним, и он действительно словно бы умирает в конце своего сна и пробуждается в реальности уже совершенно в другом качестве. Он воскресает для другой альтруистической жизни, в основе которой должна быть проповедь Истины. Он больше не хочет покончить с собой, теперь у него появляется смысл жизни – он идет к людям проповедовать из любви к ним, не боится, что смешон, и любит смеющихся над ним более других. Важно отметить, что изменилась причина, по которой люди смеются над героем. Раньше это происходило из-за того, что он не мог сойтись с людьми вследствие своей гордыни, теперь же они начали смеяться над ним из-за неприятия его идей. Здесь мы вновь видим концепт «непонимание», который был доминирующим в описании взаимоотношений героя с безгрешными

людьми альтруистического мира, когда он не мог их понять, но только сейчас уже самого героя не понимают грешные люди его Земли.

Очевидно, что сюжет о пребывании героя-эгоиста в альтруистическом мире другой Земли является зеркальным по отношению к заключительному сюжету о герое-альтруисте в эгоистическом мире нашей Земли. Однако если на другой Земле хватило атома зла, чтобы ее развратить, то на грешной Земле альтруистическая проповедь героя вызывает во многих людях смех и отторжение. Происходит это по причине нежелания людей отказаться от своего эгоизма, гордыни: «А они так гордятся» [5, XXV, с. 118]. Они пытаются убедить героя, что всё, что он видел, было бредом и галлюцинацией, и что такого не может быть на Земле, и делают это лишь потому, что не хотят альтруистического мира так же, как не хотели его возвращения падшие люди другой Земли. Так герой вновь становится чужеродной клеткой в цельном организме, только на безгрешной Земле он был темной клеткой среди светлых и вызвал их заражение тьмой; на своей грешной Земле он становится светлой клеткой, и темный организм пытается нивелировать его как опасный для него элемент. Здесь можно увидеть аллюзию к еще одной очень значимой фразе Христа: «Если мир вас ненавидит, знайте, что Меня прежде вас возненавидел. Если бы вы были от мира, то мир любил бы свое; а как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, потому ненавидит вас мир» (Ин. 15:18-19). Христос знал, что Он как воплощение самого яркого Божественного света был обречен на гибель, так как был не от мира сего. О подобной участи Христос предупреждал и своих учеников, которые должны были продолжать Его дело. Достоевский ничего не говорит о ненависти людей к смешному человеку, ограничиваясь лишь тем, что они смеялись над ним, но явно, что этот смех недобрый, и, возможно, в скорой перспективе смешного человека может ожидать прозвище юродивого и сумасшедший дом, в который его хотели поместить падшие люди другой Земли. Здесь стоит отметить, что такое неприятие происходит именно в эгоистическом мире по отношению к альтруисту – в альтруистическом мире по отношению к эгоисту, как было показано во сне смешного человека, никакого неприятия не было, чужеродность героя не мешала безгрешным людям любить его.

Однако смешной человек, вопреки насмешкам, продолжает проповедовать и проповедует он формулу альтруизма, восходящую к заповеди Христа «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22:39): «Главное – люби других как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться. А между тем ведь это только – старая истина, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же!» [5, XXV, с. 119]. При этом герой понимает, что преобразиться должен именно каждый, и только при условии, что альтруистом станет каждый человек и на планете не останется даже атома зла, возможно установление на ней рая. Из рассказа Достоевского следует, что если это условие не будет выполнено, то получится так, как получилось у смешного человека на светлой планете: он, один имеющий грешную душу, развратил чистых безгрешных людей. Именно это и понимает смешной человек, говоря о необходимости преобразования для всех, но каждый должен этого действительно захотеть: «Если только все захотят, то сейчас всё и устроится» [5, XXV, с. 119].

Очевидно, что проповедь героя, а также его добрые дела: «А ту маленькую девочку я отыскал...» [5, XXV, с. 119], – свидетельствуют о том, что он служит Богу деятельной любовью. Рассказ заканчивается двумя повторяющимися глаголами: «И

пойду! И пойду!» [5, XXV, с. 119], которые явно акцентируют именно действия героя и содержат *аллюзию к еще одной очень важной евангельской истине: «Вера без дел мертва»* (Иак. 2:20). Данная аллюзия подчеркивает намерение смешного человека действовать во имя распространения Истины, которую он познал, и акцентирует, насколько он воодушевлен своим проповедническим служением и что это служение наполняет его жизнь высоким смыслом.

2. Совмещение бытового и бытийного (метафизического) планов произведений, притчеобразность, символичность художественных текстов.

Символичность, притчеобразность рассказа «Сон смешного человека» проявляется в том, что в фантастическом сюжете космического путешествия героя на двойник Земли в описании падшей планеты Достоевский предельно реалистично изображает нашу грешную Землю со всеми ее особенностями и проблемами. Эти особенности и проблемы как были актуальны для человечества времен Достоевского, так и до сих пор остаются актуальными. Социальные институты; воюющие друг с другом союзы, каждый из которых имеет свое знамя; кодексы законов и гильотина; понятия чести и стыда, гуманности и справедливости; праведники, побиваемые камнями; стремление добиться идеальной жизни при сохранении наибольшей любви к себе и подавлении других – это то, что было и есть на планете Земля со времен ее грехопадения. В аспекте такого понимания очевидно, что Достоевский в фантастическом сюжете «Сна смешного человека» реалистично изобразил эгоистическую модель жизни Земли, актуальную как для его эпохи, так и для нашего времени, а описав альтруистическую модель жизни, наметил тот идеал, к которому наша Земля должна прийти вследствие преобразования на ней человечества в результате уподобления каждого человека по своим душевным качествам Христу. Изобразив безгрешную Землю, Достоевский, на наш взгляд, создал вариант Новой Земли, описанной в Откровении Иоанна Богослова, где, однако, еще остаётся смерть, но она воспринимается легко, как переход к другой форме жизни. Очевидно, что Достоевский описал идеал жизни земного человечества, в достижение которого он верил, и эта вера звучит в словах героя: «...я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» [5, XXV, с. 118]. Таким образом, рассказ «Сон смешного человека» является христианской притчей о человеке и человечестве.

3. Обращение читателя к Богу, Христу.

Данный аспект проявляется в том, что Достоевский, утвердив в рассказе «Сон смешного человека» множество христианских идей, на метафизическом, бытийном уровне произведения закладывает ключевую мысль, осознание которой должно привести читателя к духовной встрече с Богом, с Христом.

В связи с тем, что преобразование героя произошло вследствие его столкновения с результатами собственного зла – грехопадением чистой, светлой планеты, можно сделать вывод о том, что сюжет, повествующий об идеальном мире человечества другой Земли и его деградации, в идейном плане является зеркальным по отношению к сюжету о смешном человеке, в грехе гордыни пожелавшем покончить жизнь самоубийством, и его духовной эволюции, связанной с раскаянием, жаждой искупления и душевным преобразованием. Этим Достоевский через сон героя словно бы показывает нам, что было необходимо погрузить во зло целую планету, чтобы спасти душу всего лишь одного человека.

Выше нами отмечалось, что падение светлой планеты вследствие греховной природы смешного человека явилось для героя адом, своеобразным наказанием от Бога за грех самоубийства. Однако в итоге именно этот ад и способствовал его преобразению. Следовательно, можно сделать вывод о том, что в контексте сна героя отправление его на безгрешную планету и ее последующее грехопадение было запланировано Богом, т.е. входило в состав Божьего Промысла, и существо, которое несло героя в космосе, действовало по Божьей воле. Промысел Божий распространяется и за пределы сна героя: та осознанность, которую он получил во сне, способствовала пробуждению его к новой жизни, т.е. опять же его личному спасению. Здесь необходимо согласиться с О. И. Сыромятниковым, утверждающим, что «путь ко спасению каждого человека индивидуален, хотя в силу единства человеческой природы и единства законов Божьего мира он не может быть принципиально разным у разных людей. Это значит, что путь Смешного человека к спасению мог быть только таким и никаким другим. И встреча с девочкой, и сон, и полет во сне, и “новые” солнце и земля, и новые люди этой земли – все это было создано Промыслом исключительно для спасения его одного. Благодаря сну Смешной человек узнал и увидел (то есть получил полное знание, не требующее дополнительных доказательств), что Бог, бессмертие и любовь действительно существуют» [15, с. 430–431].

С мыслью о том, что путь к спасению каждого человека индивидуален, а значит, и Божий Промысл относительно каждого уникален, связана еще одна идея рассказа, имеющая отношение к идее преобразования души, – идея о том, что каждый человек есть отдельный мир, и без самого человека мира, возможно, и нет: «...может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо, может быть, весь этот мир и все эти люди – я-то сам один и есть» [5, XXV, с. 108]. В таком случае мир для каждого человека сводится, по сути, к тому, что всё происходит между Богом (Творцом, Источником жизни) и этим человеком, т. е. окружающий мир, другие люди, обстоятельства, столкновение со светлыми и темными силами – всё это является отражением Божественного Промысла относительно каждого отдельного человека и дается ему именно так, как это необходимо конкретно для его духовной эволюции. В контексте такого понимания грехопадение целой светлой планеты для спасения одного человека уже не выглядит чем-то чрезмерным, так как это происходит только конкретно в мире этого человека и является частью именно ему необходимой программы спасения. Жизнь каждого отдельного человека в таком случае становится в чем-то подобной его индивидуальному сну: «А наша-то жизнь не сон?» [5, XXV, с. 118]. Душа человека в данном понимании является своеобразной ареной борьбы добра и зла, как писал об этом сам Достоевский: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей» [4, XIV, с. 100]. При этом очевидно, что и светлые, и темные силы работают на Бога и помогают Ему во взаимодействии с каждым отдельным человеком и свободой воли последнего привести человека к истинному пониманию жизни и способствовать его духовной эволюции. Следовательно, все зло, с которым человек сталкивается во внешнем мире, посылается ему Богом для преодоления зла в собственной душе и её преобразования, которое возможно только при уподоблении человека Христу, к чему каждому человеку (а значит, и читателю)

следует стремиться. Именно в осознании данной идеи читатель должен пережить катарсис, который будет способствовать его очищению и преобразению.

Таким образом, в рассказе Достоевского «Сон смешного человека» имеются черты христианского реализма, так как при всей фантастичности фабулы мы видим в данном рассказе реалистическое изображение нашей грешной Земли, осмысление проблем которой ведется в христианском контексте, и предлагается единственно возможный вариант их решения, соответствующий христианскому миропониманию: изживание грехов и создание идеального общества на Земле возможно только в случае духовного преобразования человечества, которое заключается в преодолении каждым человеком своего эгоизма и уподобления по своим душевным качествам Христу. Принципиально важно, что преобразиться должен именно каждый, ведь даже один эгоист в альтруистическом мире способен превратить его в эгоистический. На примере преобразования главного героя, желающего уподобиться Христу в его самом главном подвиге – жертве жизнью во имя спасения других, Достоевский показывает эволюцию человеческой души: от эгоизма (гордыни, уныния, желания самоубийства) до альтруистической любви к людям и деятельного служения Богу, заключающегося в проповеди непрображенному человечеству возможности и необходимости мира без зла.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
2. Буданова Н. Ф. «Чтобы не умирала великая мысль» («Сон смешного человека» // Достоевский: материалы и исследования. – 2016. – Т. 21. – С. 81–91.
3. Донских О. А. Странный рай Достоевского (По мотивам «Сна смешного человека») // VOX. – 2008. – Вып. 4. – С. 1–22. Эл. ресурс: URL: <https://vox-journal.org/content/vox4donskih.pdf> (дата обращения: 15.03.2024).
4. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1976. – Т. 14. – 511 с.
5. Достоевский Ф. М. Сон смешного человека // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1983. – Т. 25. – С. 104–119.
6. Захаров В. Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты. – М.: Индрик, 2012. – 264 с.
7. Золотухина О. Ю. Христианский реализм в повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель»: монография. – Красноярск: Изд-во Красноярского краевого института повышения квалификации и профессиональной переподготовки работников образования, 2020. – 140 с.
8. Касаткина Т. А. «Сон смешного человека»: личность как рычаг преобразования мира // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2019. – № 2 (6). – С. 16–44.
9. Катасонов В. Н. Религиозные аспекты рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» // Достоевский и мировая культура / Альманах. – 2013. – № 30. – Ч. I. – С. 191–216.
10. Кибальник С. А. «Братья Карамазовы» и «Сон смешного человека» (к вопросу об автоинтертекстуальности у позднего Достоевского // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2021. – Т. 80. – № 1. – С. 62–70.
11. Кибальник С. А. Мой «Анти-Бахтин» (к вопросу о научной интерпретации фантастического рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека») // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2022. – Т. 81. – № 1. – С. 65–73.
12. Маццола Е. Богословие Достоевского. О воплощенной Истине: опыт перевода фантастического рассказа // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2019. – № 4 (8). – С. 16–49.
13. Представления об аде в христианстве // Правмир. 30 октября 2015 г. Эл. ресурс. URL: <http://www.pravmir.ru/ad> (дата обращения: 17.08.2023).
14. Степанян К. А. Идеал у Достоевского и Шекспира // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 4. – С. 262–271.

15. Сыромятников О. И. Православная сотериология в художественном творчестве Ф. М. Достоевского. На примере произведения «Сон смешного человека» // Богословский вестник. – 2017. – Т. 24–25. – № 1–2. – С. 414–434.

16. Тарасова Н. А. Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека»: («Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1877 год) // Русская литература. – 2007. – № 1. – С. 153–165.

УДК 821.161.1

Т. С. Карпачева

Образ матери Парфена Рогожина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»

В статье рассматривается образ матери Парфена Рогожина и ее роль в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Особенное внимание уделяется осмыслению двух эпизодов «матушкиного благословения»: князя Мышкина и Настасьи Филипповны. С помощью образа матери Рогожина Достоевским вводится в роман тема разумности любого религиозного действия. Религиозное действие, совершаемое без помощи разума, обесмысливается. «Матушкино благословение» на брак с Настасьей Филипповной, которое выглядит почти как насмешка над больной старухой, Рогожин «устраивает» с той целью, чтобы совершившееся ритуальное действие как бы «само собой» оказало влияние на ход событий. С той же целью Рогожин ведет «под благословение» к матушке князя Мышкина: чтобы «отвести» свою руку, удержать себя от задуманного убийства. Однако оказывается, что механический жест, совершенный без участия разума, ни к чему не приводит и ни от чего не предостерегает. Мать Рогожина, при всей своей, казалось бы, набожности, не спасает сына от убийства, совершенного притом тут же, в доме, так как сами по себе ритуальные действия и патриархальный уклад жизни не ведут к спасению.

Ключевые слова: Достоевский, «Идиот», Рогожин, мать Рогожина.

Tatiana S. Karpacheva

The Image of Parfen Rogozhin's Mother in F. M. Dostoevsky's Novel «The Idiot»

The article examines the image of Parfen Rogozhin's mother and her role in the novel by F. M. Dostoevsky's «Idiot». Particular attention is paid to understanding two episodes of «mother's blessing»: prince Myshkin and Nastasya Filippovna. With the help of the image of Rogozhin's mother, Dostoevsky introduces into the novel the theme of the rationality of any religious action. A religious action performed without the help of reason is meaningless. Rogozhin arranges «mother's blessing» for the marriage to Nastasya Filippovna, which looks almost like a mockery of a sick old woman, with the goal that the ritual action that has taken place will, as it were, «by itself» influence the course of events. For the same purpose, Rogozhin takes prince Myshkin «for blessing» to his mother: to «remove» his hand, to restrain himself from the planned murder. However, it turns out that a mechanical gesture made without the participation of the mind does not lead to anything and does not warn against anything. Rogozhin's mother, for all her seemingly pious nature, does not save her son from murder, which was committed right there in the house, since ritual actions and the patriarchal way of life themselves do not lead to salvation.

Key words: Dostoevsky, novel «The Idiot», Rogozhin, Rogozhin's mother.

В исследовательской литературе, посвященной роману «Идиот», неоднократно осмысливался учеными образ отца Рогожина – Семена Парфеновича Рогожина, однако образ его старушки-матери, на наш взгляд, несправедливо обойден вниманием ученых, хотя она играет важную роль в понимании как образной структуры романа, так и его идейного содержания.

Об отце Парфена Семеновича Рогожина, Семене Парфеновиче Рогожине, читатель многое узнает с самых первых страниц романа. В своем рассказе Парфен Рогожин рисует образ купца-миллионщика, гипертрофированно скупого и невежественного: «Мы у родителя в смазных сапогах да на постных щах отличались» [5, VIII, с. 11]; «попробуй-ка в балет сходить – одна расправа, убьет» [5, VIII, с. 12]. Хотя при этом, как выяснится впоследствии, отец Рогожина любил скупать за бесценок картины, и самым удачным его приобретением была «отличная копия» картины Ганса Гольбейна «Мертвый Христос», поразившая Мышкина.

В портрете отца Рогожина «...с очень редкою и коротенькою седоватою бородкой, со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытым и скорбным взглядом» [5, VIII, с. 172–173] исследователи уже неоднократно отмечали намек [7, с. 679] или даже прямое указание [11] на его принадлежность к скопчеству. Так, А. П. Тусичишный в принадлежности отца Рогожина к секте скопцов даже не сомневается: «Рогожин вырос в семье религиозного фанатика, сектанта» [11, с. 62]. С таким безапелляционным пониманием согласиться сложно, потому что в тексте указано лишь на то, что скопцы снимали комнаты в доме Рогожиных [5, VIII, с. 172], и Семен Парфенович проникся к ним уважением [5, VIII, с. 173]. Можно лишь предположить, что купец-миллионщик, который, хоть и ходил в церковь, но считал, что «по старой вере правильнее», и «скопцов тоже уважал очень» [5, VIII, с. 173], под конец своей жизни действительно мог от «уважения» перейти к членству в секте и оскопиться, тем более, что скопцы всегда были рядом, но каких-либо более точных сведений о его оскоплении мы не имеем.

Впрочем, в пользу догадки о возможном оскоплении отца Рогожина говорит и то, что к старообрядчеству Рогожины не принадлежали: старушка-мать Рогожина благословляет Мышкина троеперстным сложением. В подобном направлении уже осмысливал образ Семена Парфеновича и Л. П. Гроссман, делая наблюдение о том, что тот «блюдет закон» (то есть ходит в православную церковь) лишь «для виду», «но влечется к скопцам, хлыстам, сектантам» [2, с. 432]¹.

Образ же старушки-матери Рогожина играет едва ли не более важную роль в романе, нежели образ его отца, который к началу событий романа только что оставил земной мир и присутствует в сюжете лишь в качестве портрета, «наблюдая» своим «скрытым и скорбным взглядом» за происходящим. В отличие от него, мать Рогожина жива, хоть и слаба рассудком, и к ней Рогожин приводит «под благословение» двух главных героев: Настасью Филипповну («Благословите, говорю, матушка, со мной к венцу идет» [5, VIII, с. 178]) и князя Мышкина («...он мне за родного брата в Москве одно время был, много для меня сделал. Благослови его, матушка, как бы ты родного сына благословила» [5, VIII, с. 185]). Позже Мышкин объясняет этот шаг Рогожина, последовавший сразу после обмена крестами: «Для чего ты меня к старушке тогда водил? Свою руку этим думал сдержать?» [5, VIII, с. 303]. Л. П. Гроссман дает этому эпизоду следующее объяснение: «Для этого он братается с Мышкиным – народным обрядом обмена крестами – и просит старуху

¹ Целый ряд исследователей: П. И. Мельников-Печерский [9, VI, с. 251, 296], И. М. Добротворский [4, с. 102] и др., – отмечали, что хлысты и скопцы посещали православную церковь «для отвода глаз».

мать благословить его соперника "как бы родного сына". Он хочет придать задуманному преступлению характер братоубийства <...> и тем самым сделать его невозможным. Все это просто и величественно, как катарсис античной трагедии» [2, с. 433]. В том же ключе комментирует этот эпизод и Л. М. Лотман: «...вера в святость названного братства и особенную греховность покушения на побратима и заставляет Рогожина вступить в побратимство с князем Мышкиным. Чтобы закрепить этот акт и поддержать свою веру в его значительность <...>, он подводит Мышкина под благословение своей матери. Мышкин инстинктивно догадывается, что Рогожин хочет святостью братания связать себя и сделать невозможным исполнение своего злодейского замысла» [8, с. 134].

Матушкино благословение на брак с Настасьей Филипповной, которое выглядит почти как насмешка над больной старухой, Рогожин «устраивает» с той же целью: чтобы совершившееся ритуальное действие как бы «само собой» оказало влияние на ход событий: «Я матушкину правую руку взял, сложил: “Благословите, говорю, матушка, со мной к венцу идет”» [5, VIII, с. 178]. Интересно, что князь Мышкин, хоть и понимает мысль Рогожина – для чего он водил его «к старушке», но на саму встречу с его матерью никак не реагирует. Страдалица Настасья Филипповна оказывается прозорливее: лишь взглянув на нее, она понимает: «Много, верно, твоя мать горя перенесла» [5, VIII, с. 178]. Очевидно, что деспот-отец не мог не принести горя своей жене. Болезнь матери могла развиться как защитная реакция на его «крутой нрав», а, возможно, и на «экзотические» религиозные взгляды.

Примечательно, что своей беспомощностью в сочетании с религиозностью образ старухи-матери Рогожина соотносится с образом Хромоножки (Марьи Тимофеевны Лебядкиной) в «Бесах». Описание беспомощного состояния матери Рогожина: «...кажись, не накорми ее, так она и три дня не спохватится» [5, VIII, с. 178], – совпадает с описанием сходного состояния Хромоножки, которая тоже забывает о еде: «он (Лебядкин. – Т. К.) ведь ее и не кормит. Старуха из флигеля принесет иной раз чего-нибудь Христа ради...», – говорит Шатов. И далее: «Вот булка лежит, она ее, может, с утра только раз закусил, а докончит завтра» [5, X, с. 114–115]. Однако, в отличие от Хромоножки, образ матери Рогожина в исследовательской литературе не сакрализируется и не создается ее своеобразного культа¹.

При всей своей, казалось бы, набожности, мать Рогожина, не «спасает» и даже не предостерегает сына от убийства, совершенного притом тут же, в доме, так как сами по себе ритуальные действия и патриархальный уклад жизни не ведут к спасению. «Впавшая в детство» жертва домашнего тирана может вызвать только жалость читателя так же, как и Хромоножка, страдающая от деспотизма брата. Более того, в подготовительных материалах к роману Рогожин просит у матери «благословения» зарезать Настасью Филипповну: «Зарежу, матушка, благословите» [5, IX, с. 266], поскольку старуха все равно не слышит и / или не понимает обращенной к ней речи. Скорее всего, Достоевский не включил этой записи в роман по причине того, что она могла быть воспринята на грани кощунства, однако здесь идея ритуала, самого по себе, не наполненного смыслом, доведена до абсурда. Таким образом, Достоевский вводит в роман тему разумности любого религиозного действия. Совершаемое

¹ Об избыточной идеализации образа Хромоножки в литературоведческой науке см., напр.: [1; 10].

без помощи разума, религиозное действие не имеет смысла и даже может навредить, если, совершив ритуал, человек как бы сам себя убеждает в том, что теперь все дальнейшие его поступки «освящены», поскольку благословлены.

Началом же этой темы в романе можно считать комический рассказ Рогожина о ритуальных действиях его псковских теток: «Меня там святыми зачитывать старухи принялись, а я пьян сижу, да пошел потом по кабакам на последние, да в бесчувствии всю ночь на улице и провалялся...» [5, VIII, с. 13]. Очевидно, что «зачитывание» святыми пьяного человека совершенно бессмысленно и превращается в языческий заговор. Так же и «матушкино благословение» – механический жест, совершенный без участия разума, ни к чему не приводит и ни от чего не предохраняет.

Замена веры «мертвым», обесмысленным ритуалом, патриархальным укладом жизни, а то и просто идеей накопительства под маской благочестия ведет к «омертвлению», к потере Христа (отец Рогожина считал, что «по старой вере правильнее» [5, VIII, с. 173] и прославился своей скупостью: «за десять целковых на тот свет сживывал» [5, VIII, с. 12]).

Таким образом, роль картины «Мертвый Христос» в романе получает новое объяснение: в роман четко вводится антираскольническая и антисектантская тема: нет Христа, мертв Христос в расколе, заменившем веру ритуалом¹, и тем более нет Христа в скопчестве, где, манипулируя религиозными чувствами, калечат людей. «Отличная копия» картины не есть ее оригинал: как «мертвые» ритуальные действия в раскольничьих общинах повторяют лишь видимость таинств православной церкви, так же и механическое сложение рук дает лишь видимость благословения.

Рогожин соглашается с Мышкиным в том, что «от этой картины у иного еще вера может пропасть»: «Пропадает и то» [5, VIII, с. 182]. Показательно, что, по словам Рогожина, его вера не пропала окончательно: он употребляет весьма необычную глагольную форму для изображения такого состояния: «пропадает» (не «пропадет», не «пропала», а в «процессе» пропадания). О стремлении Рогожина к спасению говорят размышления князя Мышкина по поводу «пропадающей веры»: «Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру. Ему она до мучений теперь нужна» [5, VIII, с. 192].

И князь Мышкин, и Настасья Филипповна будто бы взяли на себя миссию – «окультурить» Рогожина. О своей необразованности Рогожин сообщает в самом начале романа, при первой же встрече с князем Мышкиным: «А я вот ничему никогда не обучался» [5, VIII, с. 9]. Теми же словами он признается в своем невежестве

¹ Как в исследовательской, так и в художественной литературе получила отражение страсть к накопительству, характерная для всей раскольничьей среды вообще и многократно усиливающаяся в скопчестве. Так, в произведениях П. И. Мельникова-Печерского неоднократно указывается на то, что раскол держался именно идеей богатства и накопительства, которая сознательно мистифицировалась и служила для манипуляции на религиозном чувстве богобоязненных купцов: «...Ключ к богатству в старой вере, отступникам же от нее нищета и стыдение» [9, IV, с. 387], – наставляет в романе «На горах» молодого богатого купца игуменя раскольничьего скита Манефа. В скопческой же среде идея богатства была еще более сакрализована (см. об этом, напр.: [3, с. 100–101]).

и Настасье Филипповне: «Я ничему <...> не учился» [5, VIII, с. 176]. Настасья Филипповна и сама несколько раз указывает Рогожину на его необразованность: «...так как ты совсем необразованный человек, то и стал бы деньги копить» [5, VIII, с. 178]; «Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы “Русскую историю” Соловьева прочел, ничего-то ведь ты не знаешь»¹ [5, VIII, с. 179]. И притом Рогожин на эти замечания не обижается, а, напротив, именно в такие моменты только и чувствует себя человеком: «И никогда-то, никогда прежде она со мной так не говорила, так что даже удивила меня; в первый раз как живой человек вздохнул» [5, VIII, с. 179]. По рекомендации Настасьи Филипповны Рогожин читает «Русскую историю» Соловьева, и она даже выступает в роли учительницы: «Я тебе реестрик сама напишу, какие тебе книги перво-наперво надо прочесть; хочешь или нет?» [5, VIII, с. 179]. Позже князь Мышкин скажет о том, что читал с Рогожиным в Москве Пушкина, так как Рогожин «ничего не знал, даже имени Пушкина» [5, VIII, с. 458].

Однако побеждает в нем непреходящая страсть, не просвещенная Христовым светом, которая оказывается разрушительной. Рогожин убивает свою «учительницу» Настасью Филипповну, взявшуюся его просвещать, и совершает покушение на другого своего «просветителя» – князя Мышкина. «Мертвый», не наполненный смыслом ритуал (как, например, «механическое» сложение матушкиных рук) не в состоянии обуздать «стихийную» страсть, «образить» преступника и предотвратить преступление.

Список литературы

1. Богданова О. А. Спор о Хромоножке: литература – театр – литература // Вопросы литературы. – 2016. – № 5. – С. 191–213.
2. Гроссман Л. П. Достоевский. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Молодая гвардия, 1965. – 608 с.
3. Даль В. И. Исследование о скопческой ереси. – Ногинск: Российский Остеон-фонд, 2006. – 160 с.
4. Добротворский И. М. Люди божии. Русская секта так называемых духовных христиан. Исследование профессора Казанского университета И. Добротворского. – Казань: Университетская тип., 1869. – 200 с.
5. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.
6. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. Канонические тексты. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. – Т. VIII. Идиот. – 992 с.
7. Кунильский А. Е. Роман о христианине // Ф. М. Достоевский. Полное собр. соч. Канонические тексты. Петрозаводск: изд-во ПетрГУ, 2009. – Т. VIII. – С. 661–686.
8. Лотман Л. М. Романы Достоевского и русская легенда // Русская литература. – 1972. – № 2. – С. 120–141.
9. Мельников П. И. (Андрей Печерский) Собр. соч.: в 6 т. – М.: Правда, 1963.
10. Сараскина Л. И. «Противоречия вместе живут...» (Хромоножка в «Бесах» Достоевского) // Вопросы литературы. – 1984. – № 11. – С. 151–176.
11. Тусичишный А. П. Сектанство в романе «Идиот» // Идеиные источники образов Ф. М. Достоевского. – М.: МГЭИ, 2010. – С. 61–67.

¹ В комментарии к Петрозаводскому собранию сочинений «Канонические тексты» под ред. В. Н. Захарова к этому фрагменту дается пояснение из толкового словаря В. И. Даля: «Ображать, образить – “давать вид, образ, совершать, улучшать духовно, просвещать”», а также этот эпизод сравнивается с примечанием в «Дневнике писателя» за 1876 г.: «Образить – словцо народное, дать образ, восстановить в человеке образ человеческий. Долго пьянствующему говорят, укоряя: “Ты хошь бы образил себя”. Слышал от каторжных» [6, VIII, с. 776].

Хронотоп города в романе Д. Вересова «Черный ворон»

В статье рассматриваются «время» и «пространство» города в романе Д. Вересова «Черный ворон». Устанавливается, что в семейном романе Д. Вересова, во-первых, эти категории играют определяющую эмоционально-психологическую роль и придают произведению глубину и философское звучание. Во-вторых, категория времени определяет характер используемых автором художественного текста языковых средств. Ключевым, наряду с хронотопом дома и антидома оказывается хронотоп города: Ленинград как центр пересечения всех дорог становится местом встречи основных персонажей. В-третьих, хронотоп города обретает эпическую масштабность благодаря широкой временной протяженности (сюжетное развертывание охватывает более полувека).

Ключевые слова: Д. Вересов, семейная сага, семейный роман, традиция, хронотоп города.

Maria S. Shishonkova

Chronotope of the City in D. Veresov's Novel «The Black Raven»

The article examines the “time” and “space” of the city in the novel by D. Veresov "Black Raven". It is established that in the family novel by D. Veresov, firstly, these categories play a decisive emotional and psychological role and give the work depth and philosophical sound. Secondly, the category of time determines the nature of the linguistic means used by the author of the fiction text. Along with the chronotope of home and anti-home, the chronotope of the city is key: Leningrad as the center of the intersection of all roads becomes the meeting place of the main characters. Thirdly, the chronotope of the city acquires an epic scale due to its wide temporal extent (the plot unfolding covers more than half a century).

Key words: D. Veresov, family saga, family novel, tradition, chronotope of the city.

К началу XX века значение городов в социокультурной жизни страны продолжает возрастать. Люди переезжают из сел и деревень в промышленные центры в поисках заработка и лучших условий жизни. Вместе с тем приток населения в центр порождает его полярность. По мнению К. Г. Исупова, «наш век формирует двойное отношение к Городу. С одной стороны, это пространство отчуждения, распадающихся связей, механизированной жизни <...>. С другой – это Дом» [4, с. 52]. Особенно отчетливо дуализм проявляется в образе Петербурга. В. Н. Топоров отмечает дуализм городского пространства: «Петербург – бездна, «иное» царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека» [5, с. 8]. Подобная полярность характерна и для городского пространства Ленинграда, описанного в романе Дмитрия Вересова.

Отметим, что в романе топос протекания действия постоянно меняется. Здесь предстает провинциальный послевоенный Иркутск, китайский Харбин, солнечный Душанбе, однако главное место отводится Ленинграду. Именно с описания Невского проспекта Алексеем Захаржевским и начинается повествование романа: «Невский проспект... Вот ты какой, Невский проспект – чистые троллейбусы, первые пешеходы, а среди них – девушки в ярких летних платьях» [2]. Причем сразу

же пространство Невского проспекта дается в оппозиционном отношении к самому себе: «Среди амбаров, фанз и палаток тянулся тот Невский проспект, а пересекала его под прямым углом другая «главная» улица – улица Поэзии и Грусти. На перекрестке стоял длинный каменный сарай, объединявший в себе трактир, клуб, постоялый двор» [2]. Как отмечает ведущий исследователь В. Н. Топоров, подобная антитетичность в представлении Петербурга является главной чертой петербургского текста русской литературы, в котором не просто свободно уживаются подобные противоположности, но и являются основой, которая составляет уникальный феномен Петербурга в целом [5, с. 11].

Принадлежа к числу «сверхнасыщенных реальностей» [5, с. 7], Петербург не может быть отделен от корпуса тем, сложившихся к тому времени в литературе. Так, продолжая тему жестокости и насилия, начатую Гоголем и раскрывшуюся в произведениях Достоевского, Вересов органично вписывает развившийся феномен бандитских группировок Северной столицы. В романе к преступной компании примыкает и Татьяна Захаржевская, которая идет на рэкет не из-за отсутствия денег, а ради острых ощущений. Отсюда мотив разбоев приобретает ещё более бесчеловечный характер. Убийства и разбой смешиваются в тексте с разгульной и беззаботной жизнью столичной богатой молодежи, которые объединялись в разные сообщества, например, КЛЮВисты (члены Клуба Любителей Выпить). Такая полярность в описании городской жизни создает объемное представление о ней, раскрывая полностью социокультурное положение Петербурга последней трети XX века.

В. Н. Топоров отмечает, что петербургский текст описывает город через «умышленность», «метафизичность», «миражность», «фантастичность и фантазмагоричность». Действительно, подобная концентрация полярностей не может не трансформироваться в мистический слом привычной реальности. В романе таким местом становится квартира Захаржевских, в которой поселяется Анна Давыдовна с колдовскими предметами. Там же Ада проводит ритуал приворота, а судьба её дочери оказывается связанной с нечистыми силами. Покидая эту квартиру, Алексей Захаржевский называет её «ведьминским гнездом» [2]. Полярность Петербурга играет не только психоэмоциональную роль в тексте, но и придает ему философское звучание. Хронотоп города является не просто декорацией, на фоне которой протекают сюжетные коллизии, но и раскрывает все социокультурные пласты того времени, во многом определяющие события романа.

Обратим внимание на то, что Петербург является местом пересечения всех дорог. Концентрация полярностей привлекает героев. Для кого-то город является культурным центром и местом духовного роста, кто-то видит в нем возможность обогатиться, для кого-то он является домом, возвращение в который становится способом поддержания стабильности. В этом плане мотивировка пребывания в городе разнится, однако общим местом здесь становится принятие города и городом. Петербург является «живым организмом», который может отторгнуть, выбросить из своего пространства. Так, Варвара Гречук, в которую влюбляется Павел Чернов, не может остаться в городе. Её вольная и естественная жизнь в Душанбе сковывается в Ленинграде непривычным и чопорным поведением семьи Черновых, их резким и негативным отношением к социальному статусу девушки. Она не понимает,

как вести себя в этом сложном пространстве города, контрастно противопоставленном её родине. Всё в городе оказывается чуждым, непривычным по сравнению с родным Душанбе: «Приладилась было, по азиатской привычке, ежедневно мыть полы – но уже на второй день Лидия Тарасовна заметила ей, что при здешнем климате это не обязательно, и даже вредно, только сырость разводить» [2]. Несмотря на искреннюю любовь к Павлу Чернову Варвара оказывается чужой городу, его вековому укладу и традициям, поэтому вынуждена покинуть его.

Помимо места встреч героев, Петербург сплетает в себе разные культуры. «Семиотический полиглотизм» [3, с. 35], характерный для петербургского текста, позволяет вбирать в себя новые тексты, вшивая их в общую культурную канву, множа смыслы и значения. Роман охватывает широкий пласт культуры: от упоминаний и цитирования классической русской литературы («Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Соборяне» Н. С. Лескова) до зарубежных музыкальных произведений (например, композиции Deep Purple). Становясь местом сплетения судеб и культур, Петербург не теряет своей цельности. Он изменяет и трансформирует всё, обогащается и присваивает себе.

Полярность города притягивает героев, которые наполняют пространство вокруг себя новыми смыслами. М. М. Бахтин справедливо отмечает: «Роман – единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности» [1, с. 198]. Использование данного жанра не случайно. Время в романе не идёт линейно. Оно наполнено вставками из будущих событий и историями прошлого, помогающими понять ход развития сюжета. Так складывается действительность романа. Однако по-настоящему эпической масштабности роману удастся достичь за счёт временной протяженности. Действия романа охватывает всю вторую половину XX столетия, разворачиваясь на просторах разных городов и стран, но всегда сводясь к уникальному пространству Петербурга. Только оно в полной мере раскрывает многообразие столь длительного периода истории, отражая все социокультурные изменения.

Таким образом, становится очевидно, что город играет важную роль в романе. На его фоне не просто разворачиваются сюжетные коллизии. Он в равной степени влияет на персонажей, обуславливая те или иные поступки героев. Дуальность города во всей полноте и объеме раскрывает нравы и идеи эпохи, избавляя ситуации от оценочности. Уникальное единство противоположностей Петербурга позволяет составить своё видение города.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
2. Вересов Дм. Черный Ворон. Эл ресурс. URL: <https://litlife.club/books/54476/read> (дата обращения: 02.12.2023).
3. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской Среды. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. Ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1984. – Вып. 664. – С. 30–45.
4. Москва и Петербург: Pro et contra: диалог культур в истории национального самосознания: антология / сост. К. Г. Исупов. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. – 711 с.
5. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избр. тр. – СПб.: Искусство-СПБ, 2003. – 616 с.

90-е vs 2010-е: специфика диалога поколений в «Великой мечте» А. Рубанова

В статье рассматривается поколенческая проблематика романа Андрея Рубанова «Великая мечта». Автор исследует диалог друзей как представителей разных исторических вех России – переломных 1990-х и относительно спокойных 2010-х. Автобиографический герой Андрей Рубанов пытается решить вопрос: противостоять или поддаться другу Юре, убитому в 1990-е и пришедшему к главному герою в трудной жизненной ситуации со своими принципами из 90-х.

Ключевые слова: современная отечественная проза, А. Рубанов, роман, поколение, автобиографический герой.

Tatiana O. Shorina

90's vs 2010's: The Specifics of the Dialogue of Generations in the «Great Dream» by A. Rubanov

The article discusses the generational problem of Andrey Rubanov's novel "The Great Dream". The author explores the dialogue of friends as representatives of different historical milestones in Russia – the crucial 1990s and the relatively calm 2010s. Andrey Rubanov, the autobiographical hero, to decide whether to resist or fall under the influence of his friend Yura, who was killed in the 1990s and came to the main character in a difficult life situation with his principles from the 90s.

Key words: modern Russian prose, A. Rubanov, novel, generation, autobiographical hero.

Социокультурный феномен поколения, активно изучаемый в XIX–XX вв., находит свое отражение в работах зарубежных и отечественных ученых, исследовавших образы «героев времени» как рефлексию художников на социальные, политические и экономические события в мире. В России отправной точкой поиска нового героя становятся события 1812 г. и восстание декабристов в 1825 г. (М. Ю. Лермонтов, И. С. Тургенев, Н. Г. Чернышевский). Следующим переломным моментом в поиске и становлении нового героя оказывается Октябрьская революция, когда не только разрушается общественный строй, но и более ярко отражается поколенческий разлом. Именно в 1920-е гг. феномен поколения стремительно становится основой художественных текстов (Э.-М. Ремарк, Э. Хемингуэй) и философских трактатов (К. Мангейм, Н. Бердяев).

Авторы монографии «Феномен поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков» [1] подробно исследуют научные работы зарубежных и отечественных ученых, которые рассматривали поколенческую проблематику на разных уровнях социокультурной жизни общества. Особо стоит выделить трактат «Проблема поколений» К. Мангейма, тезисы которого «можно считать некими универсальными максимами гуманитарного сознания 1920-х годов: современники “являются современниками и составляют одно поколение именно потому, что испытывают воздействие одних и тех же факторов”; принадлежать к одному поколению – значит, прежде всего, подвергаться одинаковым влияниям, а не просто

иметь одинаковые даты рождения. Поколение – особый тип общественного положения, а “позитивным смыслом каждого данного положения является внутренне присущая ему тенденция формирования специфического типа поведения, чувств и мышления”» [1].

В отечественном литературоведении проблема поколений осмысливается в работах таких ученых, как Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотман, Ю. А. Левада, Б. В. Дубин [3; 5; 7–8]. Для нашей работы наиболее показательным исследованием является работа Б. В. Дубина «Поколение: социологические и исторические границы понятия», где автор говорит не только о феномене поколений в целом, но и об отдельных поколениях советской и постсоветской России. Анализируя категорию «поколение», исследователь выделяет проблему «потерянных поколений», проблему «поколений элиты», проблему «именных поколений» – то есть «свидетелей крупномасштабного перелома, общего срыва большинства рутинных механизмов социального порядка» [5].

Общеизвестно, что диалог в последние десятилетия как междисциплинарная категория становится объектом внимания целого ряда гуманитарных наук – психологии, лингвистики, социологии, педагогики, философии и т.д. Проблема диалогизма обсуждалась в исследованиях Ю. Кристевой, Н. О. Гучинской, В. Шмида, И. В. Шалыгиной [4; 6; 10–11], с опорой на теорию диалога М. М. Бахтина [2]. По Бахтину, понимание человеческой личности возможно только благодаря диалогу. Ученый философски осмыслил и представил новую картину мира, отраженного в искусстве (прежде всего литературе) и мировоззрении XX века, – полифоническую. Бахтин отмечает, что диалог не всегда сводится к спору, борьбе или конфликту; часто он отражает согласие и ученичество. Идеи ученого, на наш взгляд, вполне применимы к проблеме диалога поколений, репрезентованной в современной отечественной прозе в творчестве В. Николаева («Безотцовщина»), П. Манылова («Папа»), С. Шаргунова («1993»), А. Зайцевой («Я, не Я, Жанна»), А. Рубанова («Великая мечта»).

В романе А. Рубанова «Великая мечта» (2007), являющемся продолжением дебютного «Сажайте, и вырастет» (2005), в качестве главного героя выступает носитель авторской маски, о чем свидетельствует не только полное совпадение имени и фамилии, но и ситуации, в которые попадает нувориш Андрюха: банковские махинации, арест, отбывание срока в Лефортово и «Матросской тишине», предательство друга, освобождение, сплошное разочарование в жизни, алкоголизм. «Великая мечта» представляет некоего Юру, друга Андрея, рассуждающего о смерти. Действие разворачивается в 1991 г. – времени, когда «столица всемогущей коммунистической империи, с завораживающей, ошеломляющей стремительностью превращалась в город желтого дьявола» [9, с. 6]; когда менялся мир и общество, ломались социальные и нравственные устои. Андрей еще не втянут в банковские махинации, его жизнь только начинается – он молод, красив, старателен и в какой-то степени романтичен. Юра – типичный представитель молодежи 90-х, не боящийся давать взятки милиции, бить первым и впутываться в опасные бандитские «разборки». Абсолютно разные, но в то же время свободные, они встретились перед поступлением в университет и стали друзьями. Сюжетная коллизия сводится к тому, что в 1992 г. Юру убивают неизвестные бандиты, поиски не дают никаких результатов, Андрею остается смириться со смертью лучшего и единственного друга. Однако спустя пятнадцать лет призрак Юры приходит к главному герою в

самый сложный и переломный момент жизни. Первоначально не вполне понятно, бредовое ли это состояние главного героя или чудо, но «голос» Юры не покидает Андрея до тех пор, пока не разрешатся серьезные проблемы – возврат долгов Сергею Знаеву, аресты движимого и недвижимого имущества.

Диалог поколений здесь раскрывается через противостояние позиций Андрея Рубанова и Юры Кладова: сталкиваются два мира, две важные вехи в истории страны, общества и самосознания этого общества – «лихие» переломные «девяностые» с криминалом, аморальным образом жизни, отсутствием базовых ценностей и принципов и спокойные, стабильные «нулевые» с устоявшимся ритмом жизни, расцветом предпринимательства.

Андрей как представитель второй эпохи предстает взрослым мужчиной в кризисе среднего возраста – герой рубановской прозы, наиболее полно раскрытый в романе «Патриот» в лице того самого Сергея Знаева, который в «Великой мечте» предстает в совершенно ином образе (амбициозный, суровый и целеустремленный бизнесмен). Андрей был спокойным и прилежным ребенком, выросшим в деревне и предпочитающим спортивным активным играм книги: «Я не читал, а глотал и пожирал. Полностью отдалился от приятелей, умеющих вколачивать мяч под перекладину. Если гулял, то в одиночестве, бормоча себе под нос на ходу сочиняемые длиннейшие, с продолжением, истории о приключениях летчиков, альпинистов и капитанов дальнего плавания, но главным образом – межпланетных путешественников» [9, с. 41].

Его полной противоположностью является Юра Кладов – острый на язык малый, способный «организовать рискованный вояж группы недорослей из места дислокации лагеря до ближайшей деревеньки, где в винном отделе магазина приобретались и немедленно выпивались две-три бутылки вина» [9, с. 45]. Герой Рубанова показан нам совсем юным, приехавшим в большой город из села, только вступающим в большой мир, и предположение, что становление Андрея как самосознательной личности будет подчинено более зрелому Юре, вполне обоснованно. Юра выступает учителем для Андрея, наставником и проводником в мир криминальной молодежи 90-х. Отметим, что действие романа и путь главного героя полностью соответствуют признакам романа воспитания – наличие учителей, преодоление перипетий судьбы и эволюция героя на каждом этапе взросления (не только физического, но и духовного).

Влияние авторитетного друга весомо и неоспоримо, и после возвращения Юры из Бутырской тюрьмы Андрей буквально становится вторым Юрой, он этого не отрицает: «Его провожал в тюрьму унылый студент, поборник морали, правильный мальчик из хорошей семьи, а встретил – поджарый и твердый боец, во взгляде которого ясно читалась готовность вписаться в любое денежное дело, за исключением убийства детей и старух» [9, с. 61].

В быстро меняющейся стране стремительно меняется и молодежь – носительница новых ценностей, отличающихся от советского сознания граждан: «Граждане города Вавилона, а затем постепенно и всей страны, в девяносто первом году уже скорректировали свою мораль и нравственность. С большой помпой прошел по экранам американский эпос “Унесенные ветром”. <...> Там девушка Скарлетт с развевающимися на фоне закатного неба волосами бросает в пространство выстраданную фразу:

– Бог мне свидетель, я скорее украду или убью, но не буду голодать!

Очень важно, что такие слова произнесла женщина (призвав вдобавок в свидетели Бога). Ведь именно женщины являются основными носителями морали в обществе. <...> Таким образом, воровать и обманывать вроде как стало разрешено» [9, с. 62].

Но в эпоху девяностых меняется не только самосознание молодого общества, но и политика государства в сторону поколения советского коммунизма: «Иди себе, добрый седой человек. Никто тебе не поможет. Ни министры, ни замминистры. На дворе капитализм, все считается на деньги. Тебя, старик, содержать невыгодно. Ты свое отработал, нарезал свои витки на государственный болт – теперь иди с миром, держи в карман пенсию из расчета пятьдесят граммов сливочного масла в день» [9, с. 33].

Выше было упомянуто, что в «лихие» времена базовые принципы отсутствовали, но нельзя отрицать, что их не было совсем. Автор нас знакомит, в первую очередь, с принципами бандитской, воровской жизни как главной деятельности героев на тот момент: «Первое правило: забраться подальше от дома. Нельзя воровать, где живешь, это всем известно. <...> Второе правило: выбирай места для своих операций тщательно и в большом количестве. <...> Третье правило: найдя удобные места, жди удобной погоды» [9, с. 106].

При рассмотрении диалога поколений необходимо обратиться к обстановке в России в 2000–2010-х, чтобы сравнить мышление людей, зависящее напрямую от социальной, политической и экономической обстановки в стране: «...времена палеолита русского капитализма уже закончились, толком так и не начавшись. Что легких денег больше никогда не будет, что образ беспечного русского бандита, мордатого широкогрудого хлопчика, кандидата в мастера спорта по вольной борьбе, с кинжалом во внутреннем кармане кожаной куртки, ныне принадлежит истории. Что гранитные подбородки и хищные прищурки ныне не пользуются спросом. Что ныне каждый пятый взрослый мужчина носит те или иные погоны, а организованная преступность постепенно отдрейфовала туда, где ей самое место – на улицу» [9, с. 300]. Отметим, что феномен бандитизма характерен именно для начала 90-х, когда уличные «пацанские разборки» переходят в «крышевание своих» и создание организованных преступных группировок со своими авторитетами и связями.

В 2000–2010-х гг. жизнь в Москве явно отличается от жизни в 1990-х – Москва, бывшая центром не только притяжения иногородних граждан и молодежи, но и жизни страны, где творилась история, стала «астматиком», дышащим трудно, неритмично, свистяще: «Так хрипел и мучился сейчас вокруг меня мегаполис, обожаемый и ненавидимый собственными обитателями, битком набитый людьми и машинами, золотом и нефтью, огромный, самоуверенный, всеядный и всесильный – но насквозь, насквозь больной» [9, с. 241]. Москва в обеих эпохах – олицетворение жизни общества, частью которой являются главные герои – Юра и Андрей.

На протяжении повествования обостряется конфликт между друзьями и, тем самым, конфликт между поколениями: молодой и бойкий, но уже мертвый, Юра пытается возродить в осунувшемся Андрее его горячность и выразительность, которые были верными спутниками молодого Рубанова. Юра здесь – внутренний голос Андрея, и конфликтует главный герой, прежде всего, сам с собой. Именно диалог главного героя внутри себя – диалог двух поколений, борющихся в Андрее:

пылкий и целеустремленный студент, сознательно выросший в 90-х, и прошедший тяжелое время перелома взрослый мужчина, наученный опытом тюрьмы, неудачного бизнеса и кризиса.

Показателен момент, когда Андрей пытается говорить голосом покойного Юры с секретаршей во время ожидания в приемной Знаева:

«– Да, – еще тише сказал Юра. – Как нас зовут?»

– Андрей Викторович, – выдохнул я ртутным баритоном солидного бизнесмена и незаметно приосанился, как будто и в самом деле думал о себе как об Андрее Викторовиче, взрослом и серьезном самце; хотя в действительности, понятное дело, по мягкому ковру приемной банкира расхаживал никакой не Викторович, а Андрюша, м..... гороховый, без пяти минут банкрот и в высшей степени легкомысленный простофиля – типичный статист на замысловатой сцене столичного делового мира» [9, с. 226]. Внутри себя Андрей безразличен к деловому миру, он его презирает и не считается с честью и долгом, но снаружи он понимает, что деловой мир – неотъемлемая часть современной жизни, а обещания необходимо выполнять: «Я обещал – и не сделал. Задолжал – и не вернул. Потерял деньги. Испортил деловую репутацию. И теперь – вынужден наблюдать, как деловой мир собирается поставить на мне крест <...> На х.. деловой мир! Есть только ты, и нет вокруг ничего, что бы не зависело от тебя самого...» [9, с. 238].

С одной стороны, можно понять стремления Андрея следовать моральным принципам и чести, так как мир переkreен, общество ценит верность словам, а не угрозы. С другой стороны, Юра старается не подтолкнуть друга к совершению преступления, а напомнить важную мысль – человек может помочь себе сам. Голос Юры, как было сказано ранее, – это внутренний голос Андрея, который он усмирлял в себе целых пятнадцать лет, но пришло время, когда он вырвался наружу и показал подлинные чувства главного героя. Это сомневающийся человек, который не понимает, что конкретно он хочет от жизни в свои 35, который боится показать себя, потому что его жизненные принципы были заложены в суровой школе «девятиногих». Андрей Рубанов, и герой, и писатель, скрывающийся под авторской маской, в поисках себя, и взрослый, казалось бы, состоявшийся мужчина оказывается потерянным юношей, сомневающимся в безошибочности каждого своего шага и решения.

Андрей противостоит «призраку из прошлого», а равно и внутреннему голосу, однако, Юре удается расшатать уже привычные устои героя: «В долю секунды я сам себе опротивел до крайности. Отчаяние смешалось с презрением. Вот, стою на краю грязной, шумной улицы. Полупьяный и злой. <...> Какого же черта я – здоровый, молодой, неглупый мужик – вместо того, чтобы изобретать корабли, самолеты и лекарства от смертельных болезней, запускать в космос ракеты, строить дома и дороги, школы и больницы, университеты и храмы, превращать раскаленные пустыни и вечную мерзлоту в цветущие сады, писать книги и растить хлеб, катать семью в театры и музеи – все глубже и глубже погружаюсь в буржуазные задрочки? Занимаюсь невообразимо омерзительными скандалами из-за мелких денежных сумм?» [9, с. 252]. Андрей видит в себе потенциал, великую цель своего существования, но все же он замечает отсутствие некоего стержня, который бы помог герою осуществить мечты. Юра озаряет его – Андрею не хватает самого себя, не хватает той

силы, которую друг запрятал внутри, поддавшись течению жизни и не борясь с обстоятельствами. В какой-то степени именно тюрьма сломала Андрея, хотя он старался не подчиняться пенитенциарной системе. Тюрьма – тоже школа, но школа разрушающая. Главный герой был разрушен не в самой тюрьме, а после, когда жизнь потеряла вкус, бизнес ушел, а босс предал. И Юра появился в его мире снова именно для того, чтобы напомнить – жизнь не закончилась, она здесь и сейчас, и именно сам Андрей не дает себе жить полноценно.

Кульминацией диалога поколений становится ссора друзей – они оба понимают, что их ценности и жизненный уклад отличаются; Юра остался там, в 90-х, а Андрей пытается жить в новых реалиях:

«– Зря ты так со мной. Мы все-таки очень разные. Ты остался там, а я вынужден жить здесь. И приноравливаться к обстоятельствам. На моем веку слишком много случилось. Перестройка, перелом исторических эпох...

– К черту перестройку! – заорал Юра и выплюнул свою жвачку мне под ноги. – К черту перелом эпохи! К черту обстоятельства! К черту все это словоблудие! Получается, что любое б... можно оправдать переломом эпохи!

– <...> Помнишь, как ходил на комсомольские собрания? Тебе не нравилось, но ты оправдывал все эпохой. Я хороший, говорил ты себе, я очень хороший, честный и порядочный, но эпоха не та! Х... эпоха! Потом ты бегал в кожаной куртке и потрошил багажники чужих автомобилей. Тебе не нравилось, но ты снова оправдывал свои поступки эпохой. Еще хуже стала эпоха! Совсем никуда не годная. Безобразная и жестокая. Но ничего, думал ты. Побуду пока таким же. Буду пока воровать помаленьку. Подожду, пока эпоха сменится...

– <...> Эпоха не виновата. Эпоха всегда одна и та же. Разгадка внутри тебя. Ты, дружище, демагог, трус и приспособленец. Владелец чрезвычайно гибкого хребта. Более всего жаль твой интеллект. Вместо того, чтобы производить полезные идеи, он занят поддержанием равновесия твоей психики...

<...> Он не понимал реалий, он лез на рожон, он не думал о последствиях, он манкировал благоразумием и осторожностью. Всякое его слово и движение разили чрезмерностью. Он был лишний для меня и чужой человек, не говоря уже о том, что он был призрак, – но, черт побери, он был во всем, во всем прав...» [9, с. 286–288].

В процитированном выше фрагменте очевидно противоборство не двух людей, но двух эпох и двух голосов в одном человеке – Андрее Рубанове. «Другой» голос задает Андрею правильные вопросы, ответы на которые помогут главному герою наконец-то обрести смысл жизни. Сам герой признает важность появления «призрака из прошлого», способного возродить сильный дух потерянного человека: «И в этот момент появляется старый друг. Самый старый, самый лучший. Ныне – покойный. Он возникает, чтобы излечить тебя от свинцовой хандры, от депрессии. Он затем появляется, чтобы ты очнулся и даже нашел в происходящем некий юмор» [9, с. 319]. Юра и Андрей – одно целое, созданное еще в 90-х: «Ты создал всю мою жизнь. Ты проложил рельсы – а я до сих пор еду по ним. Я – это ты. Я – продолжение тебя» [9, с. 328].

Таким образом, в «Великой мечте» раскрывается поколенческая проблематика в особом ракурсе: диалог поколений воплощен не в образах полемизирующих «отцов» и «детей», но в противостоянии точек зрения, равноправных «голосов», транслируемых самим героем. Этот своего рода онтологический «диалог сквозь время»

ведется внутри сознания главного героя: пытаюсь избавиться от ценностных и жизненных принципов «девяностых», Андрей смотрит на происходящее в «нулевые» и сквозь призму сознания погибшего Юры («другого»), и с позиции себя «сегодняшнего», причем новый трезвый взгляд на происходящее и себя самого дает герою возможность начать новую жизнь, где семья, друзья, принципы чести и долга оказываются базовыми.

Список литературы

1. Антошин А. В. Феномен поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков. Эл. ресурс. URL: <https://www.litres.ru/book/raznoe-4340152/fenomen-pokoleniy-v-russkoy-i-vengerskoy-literaturnoy-prakt-68731797/chitat-onlayn/#note-m140452634610128> (дата обращения: 02.03.2024).
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. – 434 с.
3. Гинзбург Л. Я. Еще раз о старом и новом: (Поколение на повороте) // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1986. – С. 132–140.
4. Гучинская Н. О. Hermeneutica in puse: Очерк филологической герменевтики. – СПб.: Церковь и культура, 2002. – 122 с.
5. Дубин Б. В. Поколение: социологические и исторические границы понятия // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. – 2002. – № 2(58). – С. 11–15. Эл. ресурс. URL: <https://publications.hse.ru/pubs/share/folder/aa23w2762n/98430156.pdf> (дата обращения: 01.03.2024).
6. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Эл. ресурс. URL: <https://studylib.ru/doc/6280181/yu.-kristeva---bahtin--slovo--dialog-i-roman> (дата обращения: 01.03.2024).
7. Левада Ю. В. Поколения XX века: возможности исследования // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. – 2001. – № 5. – С. 7–8.
8. Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая характеристика). – Таллин: Александра, 1993. – Т. 1. – С. 296–336.
9. Рубанов А. Великая Мечта: Роман. – СПб.: Лимбус Пресс, Изд-во К. Тублина, 2008. – 376 с.
10. Шалыгина И. В. Теоретические и технологические ориентиры развития диалогичности педагогического мышления // Вестник российского гуманитарного научного фонда. – 2000. – № 1. – С. 191–195.
11. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Раздел 5. Образные средства языка в пространстве текста и в медиакommunikации

УДК 81.13

К. П. Сидоренко

«Горю от ума» 200 лет: заметки об интертекстовой динамике слова Грибоедова

Текст «Горя от ума» Грибоедова рассматривается как источник интертекстовых единиц, вошедших в круг русской словесной культуры. Прослеживаются тенденции актуализации «текста после текста» на протяжении двухсот лет после появления комедии (1824). Анализируется использование материала Грибоедова в ряде лексикографических изданий. Комедия рассматривается как целостный прецедентный текст, дающий не только прецедентные феномены, но и прецедентные раритеты.

Ключевые слова: прецедентный текст, прецедентный раритет, интертекстовая лексикография, цитата.

Konstantin P. Sidorenko

«Woe from Wit» for 200 Years: Notes on the Intertextual Dynamics of Griboyedov's Word

The text of Griboyedov's «Woe from Wit» is considered as a source of intertextual units that have entered the circle of Russian verbal culture. There are trends in the actualization of "text after text" for two hundred years after the appearance of comedy (1824). The use of Griboyedov's material in a number of lexicographic publications is analyzed in particular, the typology of dictionary illustration is determined, manifested in explicit and implicit quoting of the source, intertextual implication and explication.

Key words: precedent rarity, implicit and explicit intertextuality, citation contamination, quoting.

1824 год – дата окончания работы А. С. Грибоедова над «Горем от ума» [1]¹. Именно в этот год «комедия получила окончательный вид» [3, с. 23]. Но уже раньше она печатается в отрывках, распространяется в списках, цитируется. Сила текста, его афористичность обеспечили творению Грибоедова особое место в истории русского литературного языка.

«Горе от ума» можно считать в полной мере прецедентным макротекстом, порождающим прецедентные феномены и многочисленные «прецедентные раритеты», сходные по статусу с интертекстовым материалом, который дает пушкинский «Евгений Онегин» [7, с. 158]. Сюда же можно отнести и основной корпус басен Крылова, обладающих высокой степенью фактической и потенциальной цитатности. Соответственно при лексикографической обработке интертекстового материала выделяются два типа авторских специализированных словарей. Прежде

¹ Ниже фрагменты из «Горя от ума» выделяются курсивом; в случае необходимости в круглых скобках римскими цифрами обозначается действие, арабскими – явление. Знаком «звездочка» (*) в иллюстративных примерах отмечается отклонение от авторского текста.

всего, можно упомянуть словарь В. Г. Костомарова и Н. Д. Бурвиковой [4], ориентированный на интерпретацию прецедентных феноменов («хрестоматийность»). В свою очередь, имеют место словари расширенного (тезаурусного) типа, максимально использующие возможности произведения, дающие «живую и как можно более полную картину употребления цитат, образов, крылатых выражений в речи» [6, с. 10]. В существующих словарях крылатых слов общего типа насчитывается примерно 50-60 словарных заголовков, восходящих к текстам А. С. Грибоедова. Особое место в ряду этих изданий занимает словарь М. И. Михельсона, включающий более 150 словарных статей и отсылок к «Горю от ума» [5]. Количество выражений, соотносимых с комедией, будет значительно больше, если учитывать разнообразие источников, случаи редкие, даже единичные, порождающие прецедентные раритеты.

Показательно, что уже Грибоедов сам цитирует «Горе от ума», интуитивно ощущая возникновение прецедентного феномена. В 1828 г. он пишет И. Ф. Паскевичу: «Примите в ваше покровительство надворного советника Челяева, который был некогда прокурором в Тифлисе <...> Мне самому смешно, когда вспомню свой собственный стих из «Горя от ума»: *“Как станешь представлять к крестишку ли, к местечку, Ну как не порадеть родному человечку”*» [2, с. 178]. Позже эти слова (II, 5) прочно входят в цитирование. Так, в статье В. Г. Белинского встречаю оценку обличительной силы афоризмов Грибоедова: «Говоря о заслугах литературы святому делу преследования лихоимства бичом сатиры, нельзя не упомянуть и о Грибоедове: <...>: *“Как *будешь представлять к крестишку иль местечку – ну как не порадеть родному человечку!”*» (В. Г. Белинский. Россия до Петра Великого <1841>).

Весьма частотное явление сегментация развернутого исходного высказывания: «Маменька Настасья Федоровна знала о его [Грибоедова] честолюбии. Вкус служебной субординации был у него на губах. Еще немного, и он ощутил жажду покровительства, хотелось ему **представить к крестишку* доктора Аделунга» (Ю. Н. Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара <1927>); «<...> выражалось недоумение, как могут подобные рассказы попадать в печать: видно, «товарищи» готовы по знакомству печатать какую угодно халтуру **“родного человечка”*» (В. В. Вересаев. Туча и зорьки <1942>).

Смысловая емкость высказывания позволяет выделять и лексикографировать сегменты афористических блоков. Исходный цитатный комплекс разделяется на части, каждая из которых может получить отдельное место в словаре. Так, непосредственно мотивирующей базой для интертекстового гнезда может быть рассмотрен диалог между Хлестовой и Скалозубом (III, 12), в котором предметом обсуждения становится военная форма:

«[Хлестова] *Не мастерица я полки-та различать.*

[Скалозуб] *А форменные есть отлички: / В мундирах выпушки, погончики, петлички».*

При интертекстовом шаге происходит контаминация реплик, соответственно контексты выглядят следующим образом: «Не менее замечателен четвертый тип: глупый фрунтовик Скалозуб, понявший службу единственно в уменьше **“различать форменные отлички”*». (Н. В. Гоголь. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность <1846>); «И хоть Акима Акимыча никто не стал бы завтра

осматривать, но обрился он единственно для спокойствия своей совести, чтоб уж так, для такого дня, исполнить все свои обязанности. Благоговение к **пуговке, к погончику, к петличке* еще с детства неотъемлемо напечаталось в уме его в виде неоспоримой обязанности, а в сердце – как образ последней степени красоты, до которой может достичь порядочный человек» (Ф. М. Достоевский. Записки из Мертвого дома <1860>).

Реплика Скалозуба распадается на автономные единицы, являющиеся входом в отдельные словарные статьи (*а форменные есть отлички <...>; отлички; выпушки, погончики, петлички; выпушки; погончики; петлички* и т.д.) [6].

Однако фактически в речи преобладают нечастотные фрагменты из «Горя от ума» (интертекстовые раритеты). Такие цитаты узнаваемы благодаря «силе» Грибоедовского текста и обладают смысловой универсальностью. Они являются основой лексикографического корпуса тезаурусного словаря, например: *и награжденья брать, и весело пожить; извольте посмотреть на нашу молодежь; кому нужда: тем спесь, лежи они в пыли; лицо святейшей богомолки; на черный день пасем; что слово – приговор; великая беда, коль выпьет лишнего мужчина; по смутном сне безделица тревожит; позвольте нам своими счестья; привычка вместе быть день каждый неразлучно; тотчас уж острота готова; тот ларчик, где ни стать, ни сесть; тот черномазенький, на ножках журавлиных; унизить рад, кольнуть; услужлив, скромненький, в лице румянец есть; французские романсы вам поют и верхние выводят нотки; хоть сейчас в аптеку, в подмастерья; чай, пил не по летам; шампанское стаканами тянул; частенько там мы покровительство находим, где не метим; я за уши его дирала, только мало и мн. др.*

Использование прецедентных раритетов можно проиллюстрировать многочисленными примерами. Так, слова Софьи о Чацком (I, 5) повторяются в исходном значении – «странствия, путешествия плохо совместимы с женитьбой»: «Как известно, почти одновременно с мечтой о женитьбе Пушкин лелеял мечту о путешествии в Китай <...> Впрочем, Грибоедов недаром сказал: “Ах, если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так далеко?”» (И. Щеглов. Три дня в Калуге <1900>).

Нам встретилось выражение *уроды с того света* (слова Графини внучки, IV, 1: «Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать! / Какие-то уроды с того света, / И не с кем говорить, и не с кем танцевать») как скептическая оценка окружающих, например: «Я искренне затрудняюсь жить. Даже понимая, что окружают меня не «уроды с того света», а нормальные согражданки и сограждане (физиологически живые Саша и Светы) (Лимонка. 2003. № 213).

Раритеты нередко служат для подкрепления иллюстрирования реалий. Тематически разнообразные, разнородные по структуре и семантике обозначения в энциклопедических справочниках сопровождаются комментариями слов, отраженных Грибоедовым. Так, объяснение слова-историзма «гвардионцы» дается следующим образом (II, 6): Чацкий высмеивает страсть московских дворянских семей к мундиру, в особенности к гвардейскому <...> Скалозуб, не замечая иронии Чацкого, хвалит его за то, что он коснулся «предубеждения Москвы к любимцам, к гвардии, к гвардейским, к гвардионцам <...>»; Гвардейская форма, расшитая золотом, была намного красивее армейской. «Гвардионцами» же стали называть военнослужащих лейб-гренадерского, лейб-кирасирского и Павловского полков, отличившихся в кампании 1812 года и причисленных к гвардии в 1813 году, то есть так называемую молодую гвардию (Ю. А. Федосюк. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века <2001>).

В числе возможных причин «сумасшествия» Чацкого Фамусов упоминает и «наследственность», утверждая, что тот *«По матери пошел, по Анне Алексевне; Покойница с ума сходила восемь раз»* (III, 21). Эти слова встретились в ресурсах Интернета как шутовское обыгрывание в форме вопроса-ответа:

Вопрос:

Старуха тронулась. И дело мы не возбудили –

Топор сама в себя вонзила. Вам отказ.

Смущает семь ножей в спине? Так мы установили:

Ответ: *Покойница с ума сходила восемь раз.*

Комментарии: Да, это переложение того знаменитого анекдота: «... спотыкается и падает случайно на мой ножик. И так семь раз...»

(Д. Мартинсон. Интернет-чемпионат по бескрылкам <2000>).

Последний пример показывает важность обращения к ресурсам Интернета. Специфика материала объясняется тем, что тексты Интернета во всех отношениях разнородны. Здесь представлены и публицистический (сайты газет, электронные издания), и научный (учебные и справочные пособия, научные труды и доклады), и художественный (электронные версии книг), и, наконец, разговорный (форумы, виртуальные дневники, персональные страницы пользователей) стили. К тому же открытость Интернета позволяет расширить неограниченно число участников массовой коммуникации. Можно встретить как пародийные искажения, так и «переводы» на язык компьютерщиков. Интересным в этом случае является то, что в таких текстах обыгрыванию подвергается и сюжет, и язык источника. Сам круг популярных выражений оказывается необычайно широк. Если сравнить набор высказываний, употреблявшихся в первой половине XIX века, и данные Интернета, то обнаруживается в целом много общего во всех отношениях, главное – любовь к «Горю от ума». Вопреки расхожему мнению о том, что сейчас используются только самые хрестоматийные выражения, нам встретились прецедентные раритеты, не лежащие на поверхности» фразы.

Особого внимания заслуживает использование текста комедии в толковых словарях, прежде всего – в составе иллюстраций при толковании. Такой источник не рассматривается как «полноправный», однако обойти его невозможно. К Грибоедову обращается уже «Словарь церковнославянского и русского языка» 1847 г., в котором при обосновании круга источников и иллюстраций в Предисловии особо подчеркивалось: «Останется незабвенным имя Грибоедова, как творца современной Русской комедии» [10, I, с. VII].

Заметим, что слово Грибоедова присутствует здесь двояко – эксплицитно и имплицитно, т.е. явно и скрыто. Эксплицитность проявляется, прежде всего, в многочисленных иллюстрациях, сопровождающих толкование значения. Например: **Завиральный** <...> Содержащий в себе пустые речи, враки. *И завиральные идеи эти брось.* Грибоедов в «Горе от ума»; **Дыбом** <...> Поднявшись вверх. <...> *Раскрылся пол, и вы оттуда, бледны, как смерть, и дыбом волоса.* Грибоедов; **Нахватывать** <...> В просторечии: много получать. *Пожалуйста, сударь, при нем остерегись: известный человек, солидный, и знаков тьму отличья нахватал.* Грибоедов; **Девичий** <...> Свойственный девицам. Девическая стыдливость. Девичьи наряды. *Вам, людям молодым, другого нету дела, как замечать девичьи красоты.* Грибоедов.

В других случаях цитата служит приемом закрепления и нормативного одобрения живого явления (деловой – деловой), ср.: **Деловый** <...> Прилежный и искусный в делах. *Не служит, то есть в том он пользы не находит, но захоти – так был бы деловой.* Грибоедов.

Однако нередко встречается скрытое присутствие «Горя от ума». Можно допустить, что и сам заголовок словарной статьи обусловлен «самодостаточностью» грибоедовского слова. Возникает интертекстовая имплицитность, которая проявляется в том, что введение слова и толкование не сопровождается иллюстрацией. Это, по-видимому, объясняется влиянием текстовой энергии Грибоедова. Именно так можно понимать присутствие в словаре выражений *аранка, побродяга, бочками сорочковыми, отдушничек, каналы, погончик, чванство, черпать* и ряд других.

«Эхо» текста комедии будет отражаться и в более поздних толковых словарях, в частности в Словаре под ред. Д. Н. Ушакова [11]. Лексикографический комментарий в этом издании нередко включает опосредованную ссылку на Грибоедова. Так, здесь объяснение и иллюстрирование предлога *от* сопровождается комментарием: «Выражение “Подписано, так с плеч долой” пошло от Грибоедова» [11, II, с. 890].

Показательно, что даже в однотомном кратком словаре [9], который С. И. Ожегов называет «массовым», преследующим «цели повышения культуры речи» [8, с. 165], явно и скрыто содержится богатый иллюстративный материал, в том числе и из Грибоедова. Здесь выделяется прием скрытого цитирования, когда цитата употребляется без указания на автора как «самоочевидная». Например: «**Алкать** – Ум, алчущий познаний» (II, 5); «**Волос** <...> – фразеологизм *ни на волос* – “нисколько, ничуть, совершенно нет”» иллюстрируется без указания на автора и источник цитатой *ни на волос любви* (I, 7); в словарную статью **Судья** вводится *А судьи кто?* (II, 5) [9] и мн. др.

Классическая русистика дает довольно специфический материал, обойти который при лексикографировании грибоедовского интертекста не представляется возможным (естественно, речь не идет о сплошном расписывании всего иллюстративного материала). Например, у А. А. Шахматова встречаем: «<...> собственные имена лиц могут употребляться и во множественном числе <...> при обозначении собственным именем известного, знаменитого лица, названия должности или характеристичного для этого лица подвига <...> *А если хочешь, я князь-Григорию и вам фельдфебеля в Вольтеры дам*» (IV, 5) (12, с. 438).

Двести лет, отделяющие нас от появления «Горя от ума», не снизили фактическое употребление грибоедовского слова и не уменьшили его интертекстовой силы. Стратегия работы с материалом приводит к учету двух противоположных тенденций – интертекстовой статики и интертекстовой динамики. При этом словарь цитат (крылатых слов, крылатых выражений) может быть ориентирован на отношение к материалу как индексу (антологии) канонических единиц, на строго нормативное сохранение «чужого слова». В свою очередь, «интертекстовая динамика» предполагает функциональное рассмотрение цитаты прежде всего с учетом того, что изменяемость (вариантность, дробление, ассоциативность, текстопорождение), привлечение «отрицательного материала» являются условием адекватного отражения места произведения в круге словесной культуры.

Еще раз отметим, что «Горе от ума» является в полной мере тем текстом, который можно назвать «прецедентным». Прецедентность, с одной стороны, дает так называемые прецедентные феномены, идиоматический стандарт. С другой – в рамках прецедентного текста существуют прецедентные раритеты, готовые к употреблению потенциальные интертекстовые идиомы. За прошедшие два века восприятие «Горя от ума» менялось, однако постоянной остается сила грибоедовской комедии, ее готовность реагировать на огромное количество тем и ситуаций, служить иллюстрацией при анализе филологического материала, давать оценку разного рода событиям.

Список литературы

1. Грибоедов А. С. Горе от ума // Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: в 3 т. – СПб.: Нотабене, 1995. – Т. I. – 346 с.
2. Грибоедов А. С. Письма. Документы. Служебные бумаги // Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: в 3 т. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2006.
3. Гришунин А. Л., Маркович В. М., Мелихова Л. С. Грибоедов Александр Сергеевич // Русские писатели 1800–1917: биограф. словарь. – М.: Больш. Рос. Энцикл.; Фианит, 1992. – Т. 2. – С. 622.
4. Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Читая и почитая Грибоедова: Крылатые слова и выражения. – М.: Русский язык, 1998. – 79 с.
5. Михельсон М. И. Русская мысль и речь: Своё и чужое: Опыт русской фразеологии: сб. образных слов и иносказаний: Т. 1–2. – СПб.: 1902–1903.
6. Мокиенко В. М., Семенец О. П., Сидоренко К. П. Большой словарь крылатых выражений А. С. Грибоедова («Горе от ума»). – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 800 с.
7. Мокиенко В. М., Сидоренко К. П. «Евгений Онегин» в русской речи: от прецедентного текста к прецедентному раритету // Art Logos (искусство слова). – 2023. – 4 (25). – С. 158–178.
8. Ожегов С. И. О трех типах толковых словарей современного русского языка // Ожегов С. И. Лексикология. Лексикография. Культура речи. – М.: Высшая школа, 1974. – С. 158–182.
9. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеол. выражений. – М.: АЗЪ, 1996. – 928 с.
10. Словарь церковнославянского и русского языка: в 4 т. – СПб.: В тип. Импер. Акад. наук, 1847.
11. Толковый словарь русского языка: в 4 т. – М.: ОГИЗ, 1935–1940.
12. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. – Л.: Учпедгиз, 1941. – 620 с.

УДК 81.13

Е. Л. Калинина

Лексико-стилистические особенности рассказа «Деревья растут для всех» В. П. Астафьева

Данная статья посвящена рассмотрению лексико-стилистических особенностей рассказа «Деревья растут для всех» В. П. Астафьева. С помощью приемов лексико-стилистического анализа: рассмотрения лексического значения слов, стилистического эксперимента, стилистического комментирования, стилистической интерпретации, выявления системных лексических связей, – автор раскрывает взаимосвязь лексического оформления с образной системой, идеей произведения.

Ключевые слова: полисемия, фразеологизм, художественный образ, гипероним, гипоним, гиперо-гипонимические отношения, антитеза, олицетворение, метафора, разговорная лексика, конкретно-предметные существительные.

Lexical and Stylistic Features of the Story «Trees Grow for Everyone» by V. P. Astafiev

This article is devoted to the consideration of the lexical and stylistic features of the story "Trees grow for everyone" by V. P. Astafiev. Using the techniques of lexical and stylistic analysis: consideration of the lexical meaning of words, stylistic experiment, stylistic commentary, stylistic interpretation, identification of systemic lexical connections, the author reveals the relationship of lexical design with the figurative system, the idea of the work.

Key words: polysemy, phraseology, artistic image, hyperonym, hyponym, hypero-hyponymic relations, antithesis, personification, metaphor, colloquial vocabulary, concrete subject nouns.

Рассказ В. П. Астафьева «Деревья растут для всех» был опубликован в 1964 г. сначала в пермской газете «Звезда», затем во всесоюзном журнале «Молодая гвардия», а позже был включен автором в автобиографическую повесть «Последний поклон». Важно отметить, что выход в свет полного издания цикла в 1994 г. сам автор сопроводил таким комментарием: «И вот впервые моя самая “толстая” и самая заветная книга издается полностью, уходит “мое дите” под названием “Последний поклон” в люди, уплывает мой давний корабль в людское море» [1, I, с. 5]. Существует достаточно полное литературоведческое освещение указанного цикла (подробный обзор представлен в статье О. В. Железовой [7]). Область исследования астафьевского языка в основном отмечена работами О. И. Блиновой [3] и Л. Н. Падериной (о диалектной лексике) [13], отдельными публикациями И. В. Ревенко, Л. Г. Самотик, Ю. В. Фроловой, О. Н. Емельяновой, Б. Я. Шарифуллиной, Т. А. Лузгиной и некоторых других ученых [6]. Однако подробного анализа языка рассказов цикла «Последний поклон» в отечественной научной литературе до сих пор не представлено. Данная статья призвана в известных пределах восполнить выявленный пробел.

Методика исследования предполагает комбинирование приемов лексико-стилистического анализа в рамках контекстуального описания лексико-семантических полей (далее ЛСП), что помогает выявить и описать взаимосвязь языкового уровня с идейно-образной основой рассказа. Используемая методика предполагает следующий алгоритм описания ЛСП: 1. Выделение ЛСП путем именованного с помощью слова-идентификатора. 2. Анализ семантики слова-идентификатора. 3. Выявление ядерных и периферийных микросистем ЛСП на основе анализа лексических связей слова-идентификатора. 4. Описание лексико-стилистического наполнения микросистем ЛСП. 5. Анализ взаимодействия ЛСП, их роль в воплощении идейно-образной основы произведения.

Сюжетная канва рассматриваемого произведения строится вокруг автобиографического факта: в период с 1931 по 1934 гг., после трагической гибели матери, Виктор Астафьев воспитывался в семье ее родителей, бабушки и бабушки Потылицыных. В этот период, а точнее с 1932 по 1934 гг., мальчик перенес малярию [12]. Отражение этого события находим в рассказе «Далекая и близкая сказка»: *«Музыка эта сказывает о печальном, о болезни вот о моей говорит, как я целое лето малярией болел, как мне было страшно, когда я перестал слышать и думал, что навсегда буду глухим...»* [2]. Более подробное описание событий упомянутого лета

представлено в рассказе «Деревья растут для всех». Временная глухота вынудила мальчика проводить время в пределах собственного двора в одиночестве. Это же состояние пробуждает в нем сочувствие к потерявшей птенцов мухоловке. Для нее Виктор решает посадить и вырастить дерево, где можно безопасно растить птенцов. Но саженец оказывается не деревцем, а ростком дикой гречки. И тут на помощь приходит бабушка: она приносит из леса маленькую лиственницу и вместе с внуком сажает ее в конце огорода. Ростку предстоит пережить суровую сибирскую зиму. В финале рассказа мальчик зимними вечерами слушает бабушкины рассказы и думает о спящем под снегом маленьком деревце.

Сюжетные особенности определяют полевое оформление лексики рассказа. Выделяются следующие лексико-семантические поля (далее ЛСП): «Болезнь», «Забота», «Дерево».

Лексико-семантическое поле «Болезнь»

Слово «болезнь» многозначно, в «Большом толковом словаре русского языка» под редакцией С. А. Кузнецова выделяется три ключевых значения: 1. Конкретное заболевание, нарушающее деятельность организма (или его отдельных органов); расстройство здоровья. 2. Разрушение, повреждение чего-либо. Болезни камня, бумаги. 3. Отклонение от нормы в чём-либо; отрицательное качество, свойство. Скупость – болезнь старости [5]. В тексте рассказа реализуется первый лексико-семантический вариант. Идентифицирующее слово встречается в сочетаниях, характеризующих интенсивность болезни: «болезнь не оставила», «болезнь утихла», «болезнь шла на убыль», и в одном случае – ее последствие: «был слаб после болезни». Синонимы «недуг» (Традиционно-народное. Сильное недомогание; болезнь [5]) и «хворь» (Просторечное. То же, что и болезнь [11]) привносят разговорно-народную стилистику в повествование. Интересно отметить контекстуальный синоним к слову «болезнь» в следующей пословице: «бабушка любила повторять, что кто ест луг, того Бог избавит от вечных мук» [2], где под «лугом» подразумеваются луговые съедобные травы и корни, а под «вечными муками» – болезни.

Гиперо-гипонимическая организация прослеживается в вариантах названия болезни: «Во время половодья я заболел малярией, или, как ее по Сибири называют, веснухой» [2]. Общелитературное и одновременно терминологическое существительное «малярия» является доминантой ряда, которая образно конкретизируется с помощью диалектных лексем: «веснуха» (вешняя перемежная лихорадка [16]) – метонимический перенос по признаку времени наступления болезни; «трясуха» (лихорадка или падухая болезнь [4]) – метонимический перенос по внешнему признаку болезни. Обращает на себя внимание введение в контекст наговора: «Осина, осина, возьми мою дрожалку-трясину, дай мне леготу» [2], который применяет бабушка, пытаясь обращением к дереву вылечить внука. Здесь «дрожалка-трясина» – синоним малярии, возникший по тому же образно-конкретизирующему принципу, что и «трясуха»; «легота» как синоним здоровья выступает антонимом к понятию «болезнь». Необходимость фольклорного контекста для понимания существительных «дрожалка-трясина», «легота» дает основание считать их окказионализмами с традиционно-народной стилистической окраской.

Итак, ядро ЛСП «Болезнь» составляют контексты употребления идентифицирующего слова, синонимов и гипонимов к нему, в которых говорится о наличии

болезни. В ядерную часть входит также микросистема «признаки болезни»: *«После этого меня не отпускало и ночью, а прежде накатывало по утрам до восхода и вечером после захода солнца <...> Со двора меня никуда не выпускали, в особенности к реке, так как трясуха эта проклятая «выходила на воду» <...> я начинал зевать, меня пробирало ознобом, губы мои тряслись»* [2]. Безличные формы глаголов «не отпускало», «накатывало», «трясло» являются базовыми в реализации данного поля.

Периферию ЛСП составляют микросистемы «Лечение», «Осложнение», «Выздоровление».

Микросистему «Лечение» можно описать опорными глагольными словосочетаниями: шептала молитву, брызгала святой водой, порошки привозили, повторил наговор, «выпугнуть» лихорадку, стала поить хиной. За каждым словосочетанием стоит целый сценарий. Например, народный способ лечения лихорадки испугом описывается в рассказе следующим образом: *«И тогда младшая бабушкина дочь, моя тетка Августа, бесшабашно заявила, что она безо всякой ворожбы меня вылечит, подкралась раз сзади и хлестанула мне за шиворот ковши ключевой воды, чтобы “выпугнуть” лихорадку»* [2]. Другой сценарий традиционного лечения подразумевает наговор на осину, как на «дрожащее» дерево: *«Тогда бабушка увела меня вверх по Фокинской речке, до сухой росохи, нашла там толстую осину, поклонилась ей и стала молиться, а я три раза повторил заученный от нее наговор: “Осина, осина, возьми мою дрожалку-трясину, дай мне леготу”, – и перевязал осину своим пояском»* [2]. Анимистические представления поддерживаются на уровне стилистики текста приемом олицетворения: болезнь можно выпугнуть, заговорить, болезнь не оставляет, «трясуха» выходит «на воду» и т.п.

Микросистему «Осложнение» можно описать на основе прилагательного «глухой» и его деривата: *«Я оглох и начал жить как бы сам в себе, сделался задумчивым и все чего-то искал... Куда это ты таскаешь воду?» – маячила мне бабушка. “Не скажу! Секрет!” – маячил я ей руками, будто и она была глухая»* [2]. В тексте встречается также синонимичное выражение «не различал звуков»: *«Так в уединении и деле я почти одолел хворь, но еще не различал звуков»* [2].

Микросистема «Выздоровление» описывается с помощью отглагольного существительного «выздоровление», которое имеет деривационную связь с глаголом «выздороветь» – стать снова здоровым, оправиться от болезни [5]. Данная лексема представлена в тексте рассказа имплицитно и может быть восстановлена на основе антонимической связи «болезнь» – «здоровье» / «болеть» – «выздороветь». Контекстуально глагол «выздороветь» заменен более экспрессивными синонимическими словосочетаниями «болезнь утихла» «одолел хворь». В первом случае представлена констатация постепенного уменьшения признаков болезни. Во втором случае возникает образ активной борьбы человека с болезнью, и здесь показательна роль актантов – условий преодоления: «в уединении», «в деле». Выделенные обстоятельства являются местами наложения двух полей, своеобразными скрепами поля «Болезнь» и поля «Забота».

Лексико-семантическое поле «Забота»

Слово «забота» представлено в тексте рассказа эксплицитно в следующем отрывке: *«В один жаркий, солнечный день, когда болезнь моя утихла и мне даже стало тепло, я пошел за баню и нашел там росточек с коричневым стебельком и*

двумя блестящими листками. Я решил, что это боярка, выкопал и посадил за сараем. У меня появилась забота и работа» [2].

Семантика данной лексемы, согласно «Большому толковому словарю русского языка», представлена двумя вариантами: 1. Беспокойная мысль о чём-либо; сосредоточенность мыслей на исполнении чего-либо, на удовлетворении какой-либо потребности. Дело, задача. 2. Внимательное отношение к нуждам, потребностям кого-либо; помощь кому-либо, уход за кем-либо; попечение о ком-либо [5]. В тексте реализуются семы первого лексико-семантических вариантов. В микрогруппе «Дело» организующими являются глагольные гиперлексемы «посадить» и «поливать» с соответствующими гипонимами: носить/таскать (воду), сделать (яму), принести (навоз и черную землю), закопать (плоды шипицы). Рассмотренная микрогруппа составляет ядро ЛСП.

Микрогруппа «Мечта», соответствующая семе «сосредоточенность мыслей на исполнении чего-либо», образует периферию ЛСП и реализуется лексемами «думать», «казаться», «мечтать», «сомневаться» в следующих контекстах.

Лексема «думать»: *«Я засыпал под тихий, неслышимый дождь и думал о том, что хорошо бы посадить на “моей земле” дерево. Выросло бы оно большое-пребольшое, и птичка свила бы на нем гнездо» [2].*

Лексема «казаться»: *«Часами смотрел я на свой саженец. Мне он начинал казаться большой остроиглой бояркой. ... На боярку прилетала не только мухоловка, но и щеглы, и овсянки, и зяблики, и снегири, и всякие другие птицы. Всем тут хватает места!» [2].*

Лексема «мечтать»: *«И опять я начал видеть в мечтах высокое-высокое дерево. И опять жило на этом дереве много птиц, и появлялась на нем зелененькая, а осенью желтая хвоя» [2].*

Лексема «сомневаться»: *«Но все же были у меня кое-какие сомнения насчет саженца. ...И как только бабушка принималась за спокойную работу, садилась прядь куделю, я приставал к ней с одними и теми же расспросами» [2].*

Дериватом слова «забота» является глагол «заботиться» (т.е. проявлять заботу о ком-либо, о чем-либо [5]), употребляемый в словосочетаниях с именами в предложном падеже: заботиться о людях, заботиться о животных, заботиться о растениях. В тексте рассказа позицию имени занимает существительное «дерево» (диалектное – лесина [14]). Таким образом, при вербализации объекта действия происходит наложение лексико-семантических полей «Забота» и «Дерево».

Лексико-семантическое поле «Дерево»

Семантика идентифицирующего слова в тексте рассказа представлена предметным значением: 1. Многолетнее растение с твёрдым стволом и ветвями, образующими крону [5], а также символическими значениями: 1. Дерево как мир. 2. Дерево как человек.

Предметное значение вербализируется с помощью следующих гипонимов: «осина», «боярка», «лиственница», «сосна». В каждом случае реализуется определенный сюжетный поворот, а в аспекте лексики происходит взаимодействие различных ЛСП. Осина – предмет наговора, дерево, не принесшее исцеления (начало рассказа; взаимодействие ЛСП «Болезнь» и «Дерево»); боярка – предмет мечты, дерево, обманувшее ожидания героя (первая половина основной части рассказа; наложение ЛСП «Болезнь», «Забота», «Дерево»); лиственница – предмет надежды,

дерево, с которым ассоциируется в рассказе сам мальчик (вторая половина рассказа; наложение ЛСП «Забота», «Дерево»), сосна – символический образ человека в мире (финал рассказа, символическое взаимодействие всех ЛСП).

Ядро ЛСП «Дерево» составляют микрогруппы, построенные на основе гиперогипонимических отношений: «Дерево и его виды» (осина, боярка, лиственница, сосна), «Дерево и его части» (листья, цветы, ягоды, корни).

Периферия состоит из микрогрупп «Развитие дерева» (росток, лапка (лиственницы), саженец), «Действия по уходу за деревом» (посадить, вырастить, поливать), «Пословицы о деревьях».

Остановимся на рассмотрении последней микрогруппы – «Пословицы о деревьях». Отметим, что для данного рассказа характерно большое количество фольклорных включений. В начале рассказа – это наговор: «Осина, осина, возьми мою дрожалку-трясину, дай мне леготу». Далее загадка, посвященная шиповнику (диалектное – шипица [14]): «*Шипица – дерево ханское, платье на нем шаманское, цветы ангельски, когти дьявольски*» [2]. Автор приводит также различные поговорки о растениях и замечает: «*В корзине, как у дядюшки Якова – товару всякого, и про всякое растение есть присказка иль загадка, складная, ладная*» [2]. Для читателя каждое подобное текстовое включение представляет собой ключ к народной культуре, мировоззрению, истории. Так древний анимизм отражается в поклонении природным силам, в частности, осине, в одушевлении растений. При этом активно задействован прием олицетворения, например, шиповник получает черты амбивалентного одушевленного существа и вводится в оппозицию «ангельское / дьявольское».

Ключевую роль играют финальные пословицы. Прочитаем данный отрывок:

– *А-а, дерево-то? А как же?! Непременно большое. Лиственницы маленькие не растут. Только деревья, батюшко, растут для всех, всякая сосна в бору красна, всякая своему бору и шумит.*

– *И всем птичкам?*

– *И птичкам, и людям, и солнышку, и речке. Сейчас вот оно уснуло до весны, зато весной начнет расти быстро-быстро и перегонит тебя...* [2].

В финале рассказа значение слово «дерево» приобретает символическое звучание: дерево (сосна) – человек, бор (лес) – мир, общество. Смысловая игра строится на метафорическом и прямом восприятии следующих фразеологизмов. «Всякая сосна в бору красна» – вариант пословицы «Где сосна возросла, там она и красна» [4], и «всякая своему бору и шумит» – интерпретация пословицы «Всякая сосна своему бору шумит» [4]. Афористично в рассмотренном контексте звучит мысль бабушки: «*Только деревья, батюшко, растут для всех*» [2], вынесенная в заголовок рассказа. Все три высказывания образуют универсальную мысль о том, что мир создан для всех живых существ, при этом каждое существо имеет свое место и предназначение. Для человека место и предназначение – это Родина, народ, родной край, семья. И хотя герой рассказа воспринимает слова бабушки по-детски буквально, читатель осознает символическую глубину финала произведения.

Список литературы

1. Астафьев В. Последний поклон. Повесть: в 2 т. – Красноярск, 1994. – Т. 1. – 381 с.
2. Астафьев В. П. Последний поклон. Эл. ресурс. URL: <https://azbyka.ru/fiction/poslednij-poklon/> (дата обращения: 06.02.2024).

3. Блинова О. И. Очарованный словом. Заметки об идиостиле В. П. Астафьева // Библиотека-музей В. П. Астафьева. Эл. ресурс. URL: <https://en.biblio-ast.ru/database/22343/> (дата обращения: 12.03.2024).
4. Большой словарь русских поговорок. – М.: Олма Медиа Групп. 2007. Эл. ресурс. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/9329/%D0%A2%D0%A0%D0%AF%D0%A1%D0%A3%D0%A5%D0%90> (дата обращения: 12.03.2024).
5. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов; РАН, Ин-т лингвист. исслед. – СПб.: Норинт, 1998. – 1535 с. Эл. ресурс. URL: <https://gufo.me/dict/kuznetsov> (дата обращения: 12.03.2024).
6. Виктор Петрович Астафьев: рекомендательный библиографический указатель / сост. Н. В. Севрунова, С. В. Шулипина; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. – Красноярск: РИО КГПУ, 2009. – 29 с.
7. Железова, О. В. Повесть В. П. Астафьева «Последний поклон» в современных литературоведческих исследованиях // Вестник ТГГПУ. – 2020. – № 1 (59). Эл. ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/povest-v-p-astafieva-posledniy-poklon-v-sovremennyh-literaturovedcheskih-issledovaniyah> (дата обращения: 09.03.2024).
8. Каримова Р. З. Звучащая речь в повести В. Астафьева «Последний поклон» // Сборник материалов II районной научно-практической конференции педагогов «Поиск». Эл. ресурс. URL: https://znanio.ru/media/issledovatel'skaya_rabota_zvuchaschaya_rech_v_povesti_vastafeva_poslednij_poklon-40054 (дата обращения: 09.03.2024).
9. Кирсанова А. А. Семантика песни и пения в повести В. П. Астафьева «Последний поклон» // TERRA RUSISTICA: сборник материалов Первого международного форума молодых русистов. Псков: Псковский государственный университет. – 2021. – С. 170–173.
10. Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии / Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Этимология и история слов русского языка. Ж. Ж. Варбот, А. Ф. Журавлев, 1998. Эл. ресурс. URL: https://etymolog.ruslang.ru/doc/etymology_terms.pdf (дата обращения: 12.03.2024).
11. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Азъ, 1994. – 907 с. Эл. ресурс. URL: <https://gufo.me/dict/ozhegov> (дата обращения: 11.03.2024).
12. Основные даты жизни и творчества В. П. Астафьева // Библиотека-музей В. П. Астафьева. Эл. ресурс. URL: <https://biblio-ast.ru/astafev/osnovnye-daty-zhizni-i-tvorchestva-v-p-astafeva/> (дата обращения: 12.03.2024).
13. Падерина Л. Н. Диалектизмы в языке «Царь-рыбы» как особенность идиостиля В. П. Астафьева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Абакан, 2008. – 16 с. Эл. ресурс. URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004157982.pdf (дата обращения: 12.03.2024).
14. Словарь русского языка: В 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999; ФЭБ. Эл. ресурс. URL: <https://kartaslov.ru/> (дата обращения: 12.03.2024).
15. Смирнова В. А. Народность речи героев повести В. П. Астафьева «Последний поклон». Эл. ресурс. URL: https://studylib.ru/doc/4055502/%C2%ABnarodnost._-rechi-geroev-povesti-v.p.-astaf._eva-%C2%ABposlednij (дата обращения: 11.03.2024).
16. Современный толковый словарь русского языка Ефремовой. Эл. ресурс. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/281889/%D1%88%D0%B8%D0%BF%D0%B8%D1%86%D0%B0> (дата обращения: 12.03.2024).
17. Эгамназаров Х. Х. О понятии лексико-семантического поля в лингвистике // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки. – 2018. – №1 (54). Эл. ресурс. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-ponyatii-leksiko-semanticheskogo-polya-v-lingvistike> (дата обращения: 12.03.2024).
18. Яранцев В. Н. О мировоззрении Виктора Астафьева // Библиотека-музей В. П. Астафьева. Эл. ресурс. URL: https://biblio-ast.ru/astafyevskiy_center/publishing/70229/ (дата обращения: 12.03.2024).

Язык современных СМИ: образность vs этичность

Статья посвящена характеристике лингвистических особенностей современных медиатекстов. Медиаречь нашего столетия интерактивна, диалогична и потенциально гипертекстуальна, она отличается стилистическим многообразием, по-разному, в зависимости от социальной ориентации издания, оформляется в культурно-речевом плане. Ей присущи и такие качества, как полифоничность, поликодовость, визуализация. Она антропоцентрична, то есть отражает особенности авторского мировосприятия, трактовки событий и явлений. Современный медиатекст обладает и таким качеством, как оценочность – категориальная черта текста СМИ. Оценочность и образность должны сочетаться в языке СМИ с нормативностью, иначе нарушаются законы этики, что приводит к размыванию основ культуры, национального этического идеала. Сегодня конфликт образности и этичности в речи СМИ, прагматики и нормы – один из важнейших, рассматриваемых в медиалингвистике.

Ключевые слова: медиаречь, образность, оценочность, норма, лингвоэтика.

Irina B. Aleksandrova, Vladimir V. Slavkin

Modern Media Language: Imagery vs Ethics

The article is devoted to the characterization of the linguistic features of modern media texts. The media of our century is interactive, dialogical and potentially hypertextual, it differs in stylistic diversity, it is shaped in cultural and speech terms in different ways, depending on the social orientation of the publication. It also has qualities such as polyphony, polycodeness, and visualization. It is anthropocentric, it reflects the peculiarities of the author's worldview, interpretation of events and phenomena. Modern media text also has such a quality as evaluativeness – a categorical feature of the media text. Evaluativeness and imagery must be combined in the language of the media with normativity, otherwise the laws of ethics are violated, which leads to the erosion of the foundations of culture, the national ethical ideal. Today the conflict of imagery and ethics in media speech, pragmatics and norms is one of the most important considered in media linguistics.

Key words: media, imagery, evaluativeness, normativity, linguoethics.

Современная журналистская речь весьма разнообразна по стратификации, контенту, аксиологии, стилистическим характеристикам. Она включает в себя как традиционные СМИ – печатную журналистику, радио, телевидение, так и их интернет-варианты, а также электронные сетевые издания и ряд блогов, приравненных к средствам массовой коммуникации.

Медиаречь нашего столетия имеет такие лингвистические характеристики, как диалогичность (диалогизированность) и потенциальную гипертекстуальность, антропоцентричность (то есть отражает особенности авторского мировосприятия, трактовки событий и явлений, направлена не к среднестатистическому россиянину, а по крайней мере к представителю той или иной страны, к личности). Ей присущи и такие качества, как полифоничность, поликодовость, визуализация, креолизованность, интерактивность, которые во многом являются следствием влияния экстралингвистических факторов, в частности появления новых технологических возможностей в жизни современного общества. Она отличается стилистическим многообразием, по-разному, в зависимости от социальной ориентации издания, оформляется в культурно-речевом плане.

В этом смысле современные СМИ наследовали те принципы журналистики, которые в XVIII веке сформулировал М. В. Ломоносов. В работах ученого было конкретизировано само понятие «речь» (коммуникативно обусловленная реализация языка, при которой используются языковые единицы разных уровней для эффективного общения адресанта – адресата). Труды ученого способствовали развитию русского речеведения, отечественной стилистики, знаменовали собой развитие этического подхода к речевому оформлению мысли, стали предтечей лингвоэтики. Корни пушкинской формулы «соразмерность и сообразность» следует искать именно в научных изысканиях М. В. Ломоносова. А его представления об этических критериях оценки личности до сих пор не утратили своей актуальности.

Между тем одной из основных проблем в области медиаречи стало противоречие между стремлением журналиста к образности, оценочности и нарушением норм лингвоэтики. Оценочность – важнейшая черта журналистской речи, и естественно, что формы ее выражения в медиадискурсе должны не только отвечать требованиям точности, взвешенности, аргументированности, но и соответствовать культурным, нравственным установкам аудитории. Но в современной журналистике сильна тенденция к инфотейменту – подаче информации в развлекательном стиле – при освещении серьезных проблем. Авторское «я» в таком тексте безапелляционно и самодостаточно, и лишь языковые «находки» должны привносить свежесть в привычные утверждения. Экспрессивность – основная составляющая такого рода материалов. Подобная тенденция долгое время была характерна для СМИ в целом, не только отечественных, но и мировых. До тех пор, пока приоритеты в общественном сознании не сменятся (от пристрастия к инфотейменту – к вдумчивому освоению информации), подобная манера будет время от времени появляться в медиаречи.

Можно констатировать, что самую распространенную группу нарушений лингвоэтических норм составляют оценочные по своей функциональности употребления сниженной, прежде всего просторечной и грубой лексики. Они выступают как нарочито огрубленные именованья, т.е. дисфемизмы. Один из недавних примеров – употребленное Владимиром Соловьевым слово «расхреначить» (речь шла об аэродромах на Ближнем Востоке) в программе «Вечер с Владимиром Соловьевым» («Россия-1», 12.10.2023). Приведем еще примеры из того же выпуска программы: «журнашлюхи», «у Буданова "большая тайна" переводится на русский как "проср...ли"», «Украина себя ведет как молодая проститутка, нашедшая папика».

Агрессия просторечия проявляется в самых разных СМИ, и можно предположить, что она является следствием уверенности авторов в том, что произвести впечатление на аудиторию можно только такой речевой эскападой, ибо другие средства выразительности не действуют. Вероятно, этим мотивировано использование просторечия «сдохнуть» в заголовке «Взять Москву и *сдохнуть*: кто и как завоёвывал нашу столицу» («Царьград», 07.07.2022). Аллюзия на фильм Александра Прошкина «Увидеть Париж и умереть» (1992) скорее всего показалась автору слишком «пресной» языковой игрой, и он решил прибегнуть к грубому слову.

Отсутствие хорошего вкуса у автора, стремящегося придать выразительность высказыванию, часто встречается в текстах, дающих оценку деятельности персон в нарочито сниженной, а иногда и просто в недопустимой форме. Так, отъезд Аллы Пугачевой из России после начала специальной военной операции породил ряд оскорбительных по сути контекстов: «Андрей Медведев поспешил спустить Аллу

Пугачеву с небес и, условно говоря, швырнуть ее наземь *как вонючий отброс*, напомнив, что ее рассуждения в целом мало кому интересны» (Дни.ru, 06.09.2022). Приведем еще ряд примеров: «Фонтанка. Ру» 11 октября 2023 г. опубликовала заголовок «Курение чуть не убило жителя Колпино. *Мужчину собирают* в клинике МЧС» (Вряд ли можно говорить о человеке как о механизме, это неуместная образность); 7 октября 2023 г. в «Комсомольской правде» вышла статья «17 мгновений Владимира Путина» (Заголовок аллюзиен: он напоминает об известном фильме о советском разведчике в тылу врага. Но российский президент живет и работает в своей стране). Актуализация фактов из биографии В. В. Путина применительно к современной ситуации выглядит по крайней мере нелогично.

Еще одну группу лингвоэтических нарушений образуют некорректные обозначения людей, о деятельности которых идет речь в журналистских материалах. Здесь можно обнаружить как уже упомянутые просторечия, в том числе грубые, так и не мотивированные контекстом другие стилистически окрашенные слова. В уже упомянутой программе В. Соловьева от 12.10.2023 ведущий назвал председателя Европейской комиссии Урсулу фон дер Ляйен «мерзкой нацистской немецкой тварью».

Отклонения от стилистической нормы могут носить как профессиональный характер, так и функционально-стилистический. «Под Уфой гаишник арестовал и избил около СК *следака*, который увёл у него девушку» (zhizn.ru 7.10.2023). Если разговорное «гаишник» нареканий не вызывает, то жаргонизм «следак» имеет не просто сниженную стилистическую характеристику, но и пренебрежительную, дискредитирующую окраску. Столь же неуместной выглядит и номинация «дамочка» в следующем контексте: «Грубейшее нарушение ПДД архангельской *дамочкой* привело к ДТП на Логинова» (информгентство «Эхо Севера» (г. Архангельск), 7.10.2023). Информационный характер текста вкупе с сообщением драматических подробностей исключает использование подобных стилистических средств.

В отдельную и, к сожалению, все расширяющуюся группу следует отнести словоупотребления, построенные на языковой игре по поводу событий, фактов, воспринимаемых в обществе как сакральные, не допускающие насмешек. Это речевая стратегия стеба, о которой говорилось выше. Типичный пример – заголовок «Вставай, страна частичная» («Коммерсантъ», 21.09.2022). И хотя подзаголовок «В России объявлена мобилизация» вносит ясность, тем не менее языковые упражнения по поводу песни «Священная война» выглядят абсолютно неуместными с этической точки зрения.

Такого рода речения составляют основу для кликбейтных высказываний, которые, с одной стороны, привлекают внимание аудитории, а с другой – своей двусмысленностью порождают лингвоэтический диссонанс, как в следующих примерах: «Принца Чарльза больше нет! Старший сын повторил судьбу Елизаветы Второй» («Киноафиша», 09.09.2022), – создается впечатление, что принц Уэльский Чарльз скончался вслед за своей матерью, хотя на самом деле речь идет о том, что он стал королем; «Симаков распорядился топить детей и заболевших» (Newsler.ru, 07.09.2022). Двусмысленность снимается в подзаголовке «И.о. главы администрации города Кирова Вячеслав Симаков подписал распоряжение о начале отопительного сезона в учреждениях соцсферы». Языковая игра на омонимах здесь не что иное, как дурновкусие. Недоумение вызывает и заголовок «Меня колбасит!» («КП»,

04–11.10.2023 г.). Жаргонное слово «колбасит» обычно передает тревожное состояние человека. Но в материале речь идет о том, как приготовить запеканку с картошкой и колбасой или быстрый пирог с сосисками. Заголовок на основе жаргонного выражения не передает точной информации, а значит, он неудачный. Не гармонирует с текстом материала и другой заголовок – «Хочу тебя на завтрак». Обычно «ты»-форма используется при обращении к собеседнику – человеку или животному. В данном случае речь идет о выпуске нужной и полезной книги с таким названием. Заголовок же несет ненужный подтекст и воспринимается как кликбейтный.

Неэтичным представляется заголовок «“Показушная религиозность!”»: в Сургуте водитель пассажирского автобуса на 40 минут прервал рейс из-за чтения намаза» издания «КП Югра» от 3 октября 2023 г. Не случайно он вызвал негативную реакцию комментаторов материала. Известно, что мусульмане должны совершать намаз пять раз в день, и водитель постарался, как видно, исполнить свой долг перед Аллахом так, как он его понимает. В век толерантного отношения к различным религиям журналист, даже выбирая для оценки факта чужую речь, должен очень деликатно описывать неоднозначно воспринимаемую ситуацию, чтобы сохранять бережное отношение к чувствам верующих. Нарушение лингвоэтики есть и в заголовке «Нью-Йорк *погряз в разврате* во время сессии Генассамблеи ООН. Город *наводнили* высококлассные эскортницы» от 21 сентября 2023 г. Неуместная синекдоха, экспрессивный фразеологизм, эмоционально-оценочная лексика подчеркивают тотальный характер разврата в американском городе, но сам материал опровергает содержание его заголовочной части. А соположение темы разврата и упоминания о таком важном событии, как Генеральная ассамблея ООН, снижает значимость политической встречи, переводит ее в обывательский контекст, свойственный беседам на кухне: чем, дескать, они там занимаются?.. Не менее эмоционален и заголовок «КП» «Украина распатронила НАТО: В альянсе признали, что больше не могут отвечать на непомерные военные запросы Киева» от 17 сентября 2023 г. Жаргонизм «распатронить» имеет два значения: 1. Распаковать, разворошить. 2. Расправиться, разделаться с кем-л. || Резко раскритиковать, разругать. Ни одно из этих значений не отражает характер взаимоотношений Украины и НАТО. Этот окказионализм, бесспорно, эффектно смотрится в материале о возрастании просьб увеличить дотации на войну, поступающих со стороны украинских властей. Однако его использование искажает факты, а потому креатив неудачен.

Выводы

Публичная речевая деятельность еще в античные времена оказалась в центре внимания ученых. Первые руководства по риторике отразили современные авторам представления о том, какой должна быть речь, обращенная к массовому слушателю. Это речь убедительная, образная, правильная и точная. Правила ее построения сохранились в первых руководствах по риторике и культуре речи. Аристотель, Цицерон, их российские последователи Макарий и М. В. Ломоносов заложили основу лингвоэтического кодекса, которым долгое время руководствовались авторы во всем мире.

В последующие века сложились стилистика, лингвоэтика. Эти дисциплины изучают феномены СМИ и рекламы как в традиционном, культурно-речевом аспекте, так и с точки зрения их эффективности в публичном медиаполе.

Новые, электронные, носители оказывают свое влияние и на лингвистические характеристики текста. Высокая технологичность современной журналистики стала предпосылкой для исследования тех качеств медиатекста, которые раньше не воспринимались как языковые. Это прежде всего относится к визуализации, которая подразумевает включение в журналистское произведение элементов разных кодов – вербального и невербального. Активно развивающийся процесс мультимедиазации заставляет лингвистов, изучающих язык СМИ и рекламы, уходить от традиционного линейного понимания текста и концентрироваться на таких его характеристиках, как сочетание словесного материала и разного рода иллюстраций, инфографики и пр. Вот почему понятие «поликодовый текст» давно вошло в терминологический обиход лингвистов. Однако повсеместная визуализация журналистского текста не только позволяет освоить информацию о факте во всем многообразии его качеств, но и достаточно часто приводит к дисбалансу, когда внешняя составляющая, заведомо более активно воспринимаемая аудиторией, настолько превалирует над словом, что просто «затмевает» его. Рекламные тексты и материалы массовой прессы дают, к сожалению, слишком много образцов такой «победы» над печатным словом.

Лингвистический поиск успешного синтеза слова и изображения всегда был в поле зрения культуры речи и стилистики.

Еще одна, относительно новая дисциплина – «Критика медиаречи» – декларирует главный конфликт современного медиадискурса, когда прагматика массовой коммуникации вытесняет норму. Однако без апелляции к норме человек не живет. Рискованные языковые эксперименты уйдут в архив рекламы и СМИ, а способность правильно, точно и образно передавать информацию останется навсегда основной чертой журналистики. Еще не раз появятся неэтичные кликбейтные заголовки. Но ощущение нормы, те культурно-речевые правила, которые столетиями закладывались в теории и воплощались в речевой практике общества, позволят нам остаться на позициях этики и культуры.

Речь СМИ – главный фактор развития современного русского языка. Она создает новые значения слов, новые смыслы, транслируемые по каналам массовой коммуникации. Она отражает изменения в окружающем мире и закрепляет их в общественном сознании. Она активно изменяет нормы словоупотребления и словообразования и тем самым доказывает, что русский язык не стоит на месте. Можно сказать, что медиаречь – это не только, по сути, главный нормообразующий фактор, но и обширное поле взаимодействия разных культур и интересов, без которого нет национальной культуры.

УДК 81.13

В. С. Бычкова

Образ типичных провинциала / провинциалки в текстах СМИ

В статье рассматривается лингвистический образ провинциала через его сочетаемость с адъективами, содержащими семантику типичности. Гипотеза работы состоит в том, что такие адъективы являются одним из способов описания образа провинциала наравне с другими образами. Анализ материала позволяет сделать вывод о том, что образ типичного провинциала в СМИ формируется из ряда характеристик, включая процессуальные и непроцессуальные черты. Провинциалы представлены как

амбициозные, трудолюбивые, но также подверженные неловким ситуациям из-за комплексов. Образ «типичного» является образцом при классификации объектов, и его восприятие основано на чувственном восприятии признаков. Однако такой образ не является объективным, а скорее зависит от стереотипов и гендерных установок. Исследование указывает на необходимость дальнейшего детального анализа образа провинциала с учетом культурных ассоциаций и семантики номинаций лица.

Ключевые слова: семантика, номинация, медиатекст, лингвистический образ, провинция, языковая личность, типичность, лингвокультурный типаж.

Valentina S. Bychkova

The Image of a Typical Provincial / Provincialka in Media Texts

The article examines the linguistic image of a provincial through its combination with adjectives containing the semantics of typicality. The hypothesis of the study is that such adjectives are one of the ways of forming the image of a provincial alongside other images. Analysis of the material allows us to conclude that the image of a typical provincial in the media is formed from a range of characteristics, including procedural and non-procedural features. Provincials are portrayed as ambitious, hardworking, but also prone to awkward situations due to complexes. The "typical" image serves as a model for classifying objects, and its perception is based on sensory perception of characteristics. However, such an image is not objective but rather depends on stereotypes and gender attitudes. The study indicates the need for further detailed analysis of the provincial image, taking into account cultural associations and the semantics of face nominations.

Key words: semantics, nomination, media text, linguistic image, province, linguistic personality, typicality, linguocultural type.

В настоящий момент феномен провинции становится предметом научных изысканий различных областей гуманитарного знания. Исследователи рассматривают это явление, характеризуя его социальные, лингвистические, психологические и иные аспекты. Исключением не становится и отечественное языкознание – ученые обращаются к провинции сквозь призму специальных филологических знаний: выявляют лингвокультурную специфику репрезентантов функционально-семантического поля «провинция» [10], анализируют особенности прецедентных феноменов, репрезентирующих оценку при номинации провинциального населенного пункта [9], описывают различные языковые приемы, способствующие передаче эксплицитной или имплицитной оценки провинции [11], рассматривают ономастическое пространство русских проприальных единиц, обозначающих провинцию [4].

Также для современной филологии характерна позиция антропоцентризма – человек становится не только речепорождающим субъектом, но и активным участником формирования языковой реальности, то есть объектом лингвистических исследований, что позволяет трактовать полученные результаты с учетом особенностей интерпретации носителем языка его ценностей, желаний и образа мышления. Применимо к феномену провинции данная парадигма позволяет говорить о переносе определенных характеристик номинаций ее представителей. В соответствии со деривационным процессом ближайшей единицей для именованного представителя провинции становится лексема *провинциал* и ее родовой вариант – *провинциалка*. Данные номинации также становятся объектом для филологических исследований и рассматриваются относительно различных аспектов: различия лексикографического характера [1], семантические особенности и принципы функционирования [2], ценностные смыслы номинаций [3]. Ссылка на собственные научные

труды автора при анализе данного вопроса неслучайна, так как полученные данные об объекте исследования позволили сформировать теоретическую проблему – какой подход к рассмотрению исследуемых единиц наиболее репрезентативен?

Сквозь призму языкового материала можно обозначить по меньшей мере два подхода для описания человека: лингвокультурный типаж (далее ЛКТ) и языковая личность. ЛКТ – один из возможных подходов к описанию лиц. Термин «лингвокультурный типаж» был предложен и описан В. И. Карасиком. В контексте его теории, ЛКТ является своего рода обобщенным портретом человека, принадлежащего к определенной этнической и социальной группе и имеющего характерные для этой группы особенности поведения [7]. Важно уточнить, что портрет формируется обязательно с учетом национальной специфики исследования, то есть неразрывно связан с культурологией, когнитивистикой и другими смежными науками. Кроме того, открытым остается вопрос относительно того, какая из трех составляющих ЛКТ (понятийная, ценностная и образная) является доминирующей.

Второй подход основывается на исследовании того, как язык используется личностью, представителем языковой общности (на основе методов, описанных в работах Ю. Н. Караулова) [8]. В данном случае необходимо сделать акцент на речь субъекта, на частотные языковые средства. Это поможет выявить вербальные, грамматические, когнитивные и прагматические особенности «типичного субъекта». Но речь – это только часть этого образа, а интересен более широкий спектр характеристик провинциалов.

В отечественной филологии ведутся исследования выразительного потенциала единиц языка. Так, Л. В. Калинина отмечает, что необходимо «исследовать образность отдельных слов, процессы создания различных стилистических приемов, систему образов конкретного автора, роль образных средств в различных типах текста, связь понятий «образ», «имидж» и «речевой портрет», вероятность намеренного влияния на формирование образа в общественном сознании, когнитивную природу образного мышления и прочее» [5, с. 342]. Особое место занимают исследования именно образа человека, и данный подход, представленный в работах кировских лингвистов, является наиболее целесообразным для нашей работы.

В рамках данного исследования рассмотрим лингвистический образ провинциала путем анализа его сочетаемости с адъективами с семантикой типичности. Гипотеза исследования заключается в том, что адъективы с подобной семантикой являются одним из возможных средств формирования образа провинциала по аналогии с другими образами, например, «типичный студент» [13]. Важно отметить, что по данным Национального корпуса русского языка, чаще всего семантика типичности характеризует существительные, обозначающие номинации лиц [6]. Данный факт подтверждает антропоцентрическую направленность языка, что было сформулировано нами ранее.

Трушков А. М. уточняет, что «семантика типичности формируется в первую очередь за счет центра семантической категории типичности – концепта ТИПИЧНОЕ, то есть его ядерный репрезентант – лексема *типичный* – наиболее явный, но не единственный способ для выражения семантики типичности» [12, с. 190]. Не менее важное уточнение: чтобы удостовериться в корректности понимания значения лексем, необходимо исследовать их контекстное использование, изучить семантические взаимоотношения в рамках фразы, предложения или цельного текста.

В качестве языкового материала для анализа сочетаний *типичный провинциал / типичная провинциалка* были выбраны электронные тексты СМИ, находящиеся в открытом доступе, электронная база данных East View и газетный подкорпус НКРЯ. В результате сплошной выборки были отобраны примеры функционирования словосочетаний *типичный провинциал* и *типичная провинциалка* в количестве 20 вхождений. Ниже представлен рис. 1, характеризующий семантику *типичных провинциала / провинциалки*:

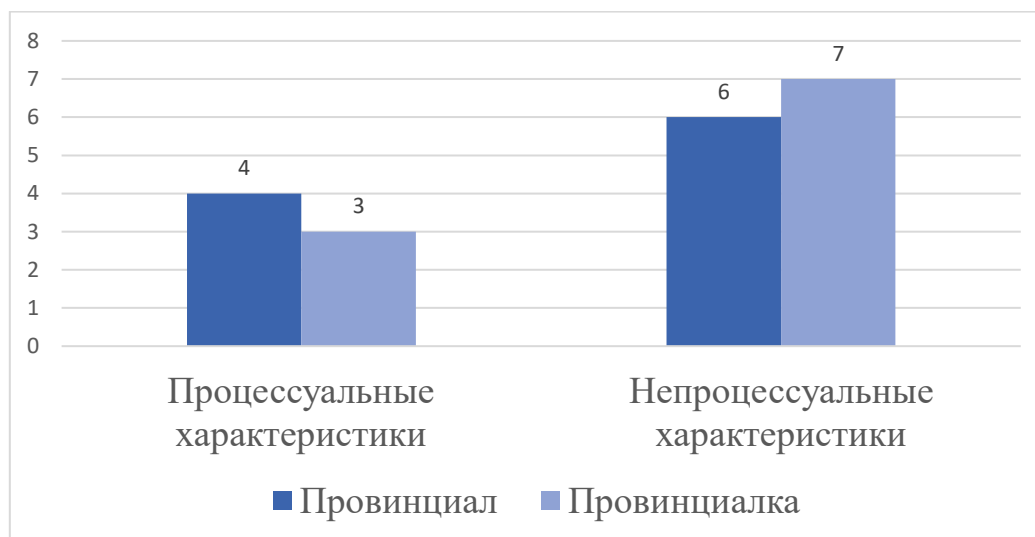


Рис. 1. Характеристики типичных провинциала/провинциалки в текстах СМИ

В результате анализа языкового материала можно сделать следующие выводы. Образ *типичных провинциала / провинциалки* содержит непроцессуальные (13 единиц) и процессуальные (7 единиц) характеристики лица как представителя определенной социальной группы. В этом смысле все провинциалы, хотя и с определённой долей условности, являются похожими в своих стремлениях, образе жизни, внешних характеристиках и поведении.

Характеристика *типичных провинциала / провинциалки* сводится прежде всего к описанию непроцессуальных признаков: 1) лицо и его детали: «*Из меня сделали типичную провинциалку с блондинистым париком и помадой на пол-лица*» (Аргументы и факты, 20.09. 2004); 2) рост, общие особенности фигуры и телосложения, а также предметы одежды: «*Окончив коллеж, он приехал в Париж, чтобы продолжить занятия в “Школе права” на юридическом факультете. В столице появился типичный провинциал – застенчивый и впечатлительный юноша, близорукий и худой, в костюме, который висел на нем, как на вешалке*» (Вопросы истории, 31.03.1976).

Пример, приведенный выше, явно демонстрирует, что чаще всего образ человека формируется исходя из его зрительного восприятия (перцепции) путем комбинирования различных непроцессуальных характеристик, доминирующих над процессуальными (соотношение на рисунке 1–13:7). Это вполне объяснимо, так как любой реальный объект, в том числе человек, в силу своей реальности и конкретности изображается и подвергается осмыслению прежде всего через перечисление внешних признаков.

Данный факт не исключает наличие у образа процессуальных характеристик, которые условно связаны с непроцессуальными и стихийно формируются в сознании других лиц, находя свое отражение в языковых формах.

Среди примет типичности провинциалов упоминаются такие процессуальные признаки, как: 1) особенности поведения: «*И сочетание “типичный провинциал” совсем не пренебрежительное. Я уважаю этих людей. В них столько драйва и пассивности, столько живого электричества, что они могут взглядом зажечь рубиновую звезду на Кремле ясным днем*» (Москвич Маг, 22.04.2021); 2) личные качества: «*Героиня, типичная провинциалка, этакий Растиньяк в юбке, бойкая, развязная, амбициозная, хваткая, но вместе с тем и “дитя природы”*» (Независимая газета, 04.11.1998); 3) образ жизни: «*Типичная провинциалка – не избалованная и не капризная, она добивается успеха упорным трудом и ответственным отношением к работе*» (stclove.ru, 16.03.2021).

К анализу адъектива *типичный* полагаем возможным добавить рассмотрение адъектива *настоящий*, что не противоречит логике рассуждений, так как ранее исследователи уже проводили лексикографический анализ лексемы *типичный* для определения ее этимологии, деривации, современного толкования и нормативных сочетаний. В том числе были рассмотрены парадигматические отношения через синонимы и антонимы: были выявлены семы ‘характерность’, ‘общность’ и ‘образцовость’ – общие для всего синонимического ряда [12, с. 190]. В результате отбора языкового материала получаем схожие данные, отражающие наличие у образов прежде всего непроцессуальных характеристик, а именно указание на предметы одежды в обоих случаях, использованных в рамках одного текста (*провинциал / провинциалка*): 1) «*А вот Невеста Франкенштейна из Иваново считает, что настоящие провинциалки могут с легкостью надеть сапоги на высокой шпильке и пойти так на работу, к примеру. Когда как столичные дамочки предпочитают женственной одежде несуразные кеды – зато в метро в них безопаснее, да и быстрее!*» (Новгород.ру, 13.04.2012); 2) «*Настоящий провинциал должен носить с собой лопату, совок, грабли, ведро, сухпай, комплект сменной одежды и сапоги...*» (Новгород.ру, 13.04.2012).

Из всего проанализированного материала можно сделать вывод о том, что образ *типичного провинциала / типичной провинциалки* в текстах СМИ складывается из ряда характеристик. К процессуальным характеристикам можно отнести то, что провинциалы, по данным Интернета, обычно представляются амбициозными, «пробивными», трудолюбивыми, так как вынуждены компенсировать свое происхождение, низкий финансовый доход упорством и трудом. Вследствие своих комплексов *типичные провинциалы* постоянно попадают в неловкие ситуации. К непроцессуальным характеристикам можно причислить такие черты «типичных провинциалов», как характерную внешность, сомнительный стиль в одежде – как правило, чрезмерную нарядность (туфли на высоких каблуках) или дешевизну (в профессиональной деятельности – костюмы низкого качества). *Типичный провинциал* готов пойти на всё, чтобы достичь цели – завоевать столицу. Объект, который можно назвать «типичным», считается образцом или прототипом при классификации объектов, при их мысленном разделении на группы. Можно также сказать, что объект определяется как «типичный» на основе чувственного (в первую очередь зритель-

ного) восприятия его признаков. Человек является основным объектом чувственного восприятия, что указывает на необходимость учета «типичных» признаков при лингвистическом описании образа человека. Очевидно, что подобный образ нельзя считать объективным: в силу антропоцентричности языка формирование подобных образов неразрывно связано со стереотипами, гендерными установками и неосознанным желанием носителя языка гиперболизировать те характеристики, которые кажутся ему привлекательными или отталкивающими.

Возникающий парадокс не позволяет отнести образ «типичных провинциалов» к объективному основанию для перенесения всех его черт на основную массу провинциалов. Исследование нуждается в подробном рассмотрении образа *провинциала* и *провинциалки* по отдельности с учетом ассоциативно-семантических областей, связанных с данными номинациями лица в рамках русской культуры.

Список литературы

1. Бычкова В. С. Номинации «провинциал» и «провинциалка» в лексикографическом освещении // Парадигма современной науки в условиях модернизации и инновационного развития научной мысли: теория и практика: Сб. материалов XVI Международной научно-практ. конф., посвященной памяти основателей Костанайского филиала ЧелГУ Т. Ж. Атжанова и А. М. Роднова, Костанай, 12–13 апреля 2022 года. – Костанай: Костанайский филиал ФГБОУ ВПО «Челябинский государственный университет», 2022. – С. 459–463.
2. Бычкова В. С. Провинциал vs провинциалка: семантико-прагматический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – Т. 15. – № 9. – С. 2851–2859.
3. Бычкова В. С. Провинциалы в русской лингвокультуре – аксиологические аспекты инаковости // Культура и антикультура: сб. ст. X Международной научно-методологической конф. в 2 т., Тюмень, 01–03 июня 2023 г. / отв. ред. Л. Л. Мехришвили. – Тюмень: Тюменский индустриальный университет, 2023. – Т. 1. – С. 214–220.
4. Иवानян Е. П. К вопросу о проприальных единицах Российской провинции // Наука и культура России. – 2022. – Т. 1. – С. 119–122.
5. Калинина Л. В. Лингвистика образа как актуальное направление современного языкознания // Общество. Наука. Инновации (НПК-2019): сб. ст. XIX Всероссийской научно-практ. конф.: в 4 т., Киров, 01–26 апреля 2019 г. / Вятский государственный университет. – Киров: Вятский государственный университет, 2019. – Т. 3. – С. 342–349.
6. Калинина Л. В. Перцептивный образ «типичного объекта» и языковые средства его создания // Вестник гуманитарного образования. – 2018. – № 4(12). – С. 58–67.
7. Карасик В. И. Фанат как типаж современной массовой культуры // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажи. – Волгоград: Парадигма. – 2005. – С. 269–282.
8. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Эдиториал, 2010. – 264 с.
9. Паршина О. Д. Прецедентный феномен «Москвы уголок» как мелиоративное обозначение провинции // Семантика. Функционирование. Текст. К 75-летию со дня рождения С. В. Черновой: межвузовский сб. научн. тр. – Киров: Радуга-ПРЕСС, 2023. – С. 134–140.
10. Паршина О. Д. Семантические роли номинации «глушь» в категоризации пространства русской провинции // Столица и провинции: взаимоотношения центра и регионов в истории России: материалы XIV Всероссийской науч. конф., Санкт-Петербург, 10 марта 2023 г.– СПб.: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2023. – Вып. 14. – С. 217–221.
11. Роголь Е. В. Аксиология провинции в романе Э. Веркина «Снарк. Снарк» // Язык. Культура. Личность: Материалы Всероссийской с международным участием научн. конф. молодых ученых, Самара, 16 декабря 2022 г. – Самара: Научно-технический центр, 2023. – Вып. 9. – С. 73–83.
12. Трушков М. А. Изучение семантики типичности: источники, методы, основные результаты // Вестник Вятского государственного университета. – 2017. – № 11. – С. 189–194.
13. Трушков М. А. Отражение представлений о «типичном студенте» в языке средств массовой коммуникации в свете изучения семантики типичности // Научное наследие Б. Н. Головина в свете актуальных проблем современного языкознания: (к 100-летию со дня рождения Б. Н. Головина): сб. статей по материалам международной науч. конф., Нижний Новгород, 28–30 сентября 2016 г. – Н. Новгород: Деком, 2016. – С. 633–639.

Проблема классификации антонимов в русском языке (на примере антонимической пары «рай – ад»)

Статья посвящена проблеме семантической классификации антонимов в русском языке. Автор подробно рассматривает различные типологии антонимов, представленные известными русскими лингвистами. Предметом исследования являются системно-семантические отношения в антонимической паре «рай – ад». Фиксируются трудности в определении вида семантической противоположности данной антонимической пары слов, рассматривается возможность отнесения ее к разным семантическим типам.

Ключевые слова: антонимия, семантическая классификация, лексема, лексическое значение.

Anastasiya V. Litvinka

The Problem of the Classification of Antonyms in the Russian Language (using the Example of the Antonymic Pair «Heaven – Hell»)

The article is devoted to the problem of semantic classification of antonyms in the Russian language. The author examines in detail the various typologies of antonyms presented by famous Russian linguists. The subject of the study is the system-semantic relations in the antonymic pair "heaven – hell". Difficulties in determining the type of semantic opposite of a given antonymic pair of words are fixed, and the possibility of classifying it into different semantic types is considered.

Key words: antonymy, semantic classification, lexeme, lexical meaning.

Антонимия, под которой понимают «противоположность языковых единиц в семантическом плане» [4, с. 143], как языковое явление попала в поле зрения специалистов относительно недавно (с 50-х годов XX в.). Долгое время она не являлась самостоятельным объектом изучения в силу сложности и неоднозначности исследования антонимической парадигмы: не все слова могут вступать в лексико-семантические отношения антонимии. Например, на это не способны слова конкретной неоценочной семантики, которые, по определению Л. А. Новикова, «не выражают противоположности, а значит, не имеют антонимов» [7, с. 12]. В настоящее время «антонимия представляет собой одну из важнейших лингвистических универсалий, одно из существенных измерений лексико-семантической системы различных языков» [7, с. 7].

Однако, чтобы между словами и/или ЛСВ возникли парадигматические отношения антонимии, в основе которой, по утверждению Л. А. Новикова, «лежит ассоциация по контрасту, отражающая существенные различия однородных по своему характеру предметов, явлений, действий, качеств и признаков» [7, с. 7], необходимо соблюдение определенных условий. Первым условием является парность этих слов и/или ЛСВ. Причем наличие у этих единиц, считают Ю. П. Солодуб и Ф. Б. Альбрехт, «общей логической основы для противопоставления» – интегральной семы, «не разграничивающей, а наоборот, сближающей слова антонимы», является обяза-

тельным [9, с. 101]. Например, при компонентном анализе слов «*большой*» и «*маленький*» обнаруживается интегральная сема 'размер предмета или явления': в словаре С. И. Ожегова слово «*большой*» обозначает 'значительный по *размерам*, по величине, силе', «*маленький*» же – 'небольшой по *размерам*, по количеству' [8, с. 53, 327]. Более того, по верному уточнению П. А. Леканта, пара должна состоять из «позитивного и негативного членов», где в семантический состав негативного члена входит сема 'не' [2, с. 35]. Второе условие – наличие в семной структуре лексического значения слов, обозначающих предметы, действия, явления, состояния и др., семы оценочности. Об этом говорит и Л. А. Новиков, утверждая, что «с семантической точки зрения антонимы характеризуются сходными однотипными значениями, предельно противопоставленными друг другу условно «положительным» и «отрицательным» компонентами по одному существенному дифференциальному признаку» [7, с. 20].

Если в толковании антонимии как языкового явления лингвисты более или менее единогласны, то определения антонима как единицы лексики несколько отличаются. Согласно, например, трактовке Л. А. Новикова, лексические антонимы – это «слова с противоположным значением» [7, с. 5]. По мнению М. И. Фоминой, «два и более слова, противоположных по самому общему и наиболее существенному для их значения семантическому признаку» [10, с. 113]. В учебном пособии под ред. С. М. Колесниковой термин «антоним» толкуется шире – А. Т. Грязнова, автор раздела «Лексикология», дополняет дефиницию морфологическими и орфоэпическими характеристиками: «ЛСВ слов одной части речи, различные по звучанию и написанию и имеющие противоположное лексическое значение» [1, с. 165], при этом автором упускается тот факт, что антонимия может возникнуть не только между парой значений одного слова, но и между значениями пары слов. При незначительных различиях трактовок лингвисты едины во мнении, что ключевым фактором, благодаря которому слова и ЛСВ можно назвать антонимами, является наличие в их лексическом значении признака противоположности.

Обобщив вышесказанное, в качестве рабочего в данной статье будем использовать определение термина «антоним», основанное на толковании понятия М. И. Фоминой, Л. А. Новикова и др.: лексические антонимы – это слова одной части речи или ЛСВ одного слова, противоположные по наиболее общему и существенному признаку.

Антонимия русского языка отличается богатством и разнообразием, особенно ощущаемым при рассмотрении структурной, функционально-деривационной, семантической и других классификаций антонимов. Прежде всего, антонимы с точки зрения частоты употребления и закреплённости в языке традиционно делят на языковые (или узуальные) и авторские (или контекстуальные, ситуативные, окказиональные). В то время как главным признаком языковых антонимов является общеупотребительность и общеизвестность, отличительной чертой контекстуальных антонимов считается приобретение ими признаков антонимии только в определенном словесном ряду, при том, что, употребляясь отдельно, данные лексемы как антонимы не позиционируются. В свою очередь, языковые антонимы в зависимости от количества лексических единиц, участвующих в формировании антонимических отношений, делятся на внутрисловные антонимы, у которых противоположными являются значения ЛСВ многозначного слова, и межсловные

антонимы, которые образуют антонимическую пару слов. Межсловные по типу выражаемого значения (согласно Л. А. Новикову – выражаемому типу противоположности [7, с. 14]) образуют семантические классы (типы), и этой (семантической) классификации в нашем исследовании и будет уделено особое внимание. Традиционно лексикологи выделяют три семантических типа антонимов: контрарные (или градуальные, противоположные), комплементарные (или контрадикторные, дополнительные, противоречащие) и векторные (некоторые ученые называют их конверсивными [2, с. 35]) антонимы. Однако в определении сущностных признаков каждого из этих семантических типов у лингвистов единства нет.

Первый тип – контрарные антонимы, считает Т. А. Грязнова, помимо того, что выражают противоположные смыслы, допускают градацию в проявлении свойства, действия, признака [1, с. 166]. П. А. Лекант, разграничивая контрарные и контрадикторные (комплементарные) антонимы по наличию / отсутствию у них «среднего» члена, контрарными считает те, которые обладают этим «средним» членом [2, с. 35]. К контрарным антонимам, таким образом, относятся пары: «*быстрый – медленный*», где «*умеренный*» будет иметь нейтральную окраску в антонимической градации (или, по П. А. Леканту, являться «средним» членом); «*ближний – дальний*», где в качестве «среднего» члена выступают слова «*здесьшний*», «*отдаленный*».

Незначительные отличия встречаются и в толкованиях определений комплементарных (контрадикторных) антонимов. Если Т. А. Грязнова обращает внимание на то, что комплементарные антонимы «дополняют друг друга» по значению и не допускают градации (к примеру, антонимические пары *мужик – баба*, *бытие – небытие*) [1, с. 166], то П. А. Лекант считает их взаимоисключающими единицами [2, с. 35]. Однако предложенные лингвистами определения не содержат противоречия, они, скорее, уточняют конститутивные характеристики данного семантического типа антонимов.

В качестве особого семантического типа антонимов П. А. Лекант выделяет конверсивные, включенные в антонимические пары «на основании противоположной «направленности» их семантики» [2, с. 35]. По мнению лингвиста, «конверсивы обозначают противоположность разнонаправленных действий или признаков» [2, с. 35]. Такими антонимами, по П. А. Леканту, являются слова *въехать* ‘едуци, попасть, проникнуть внутрь’ – *выехать* ‘поехав, оставить пределы чего-либо’, *подъем* ‘от подняться – переместиться вверх’ – *спуск* ‘от спуститься – переместиться сверху вниз’ [8, с. 108, 112, 539, 758]. Л. А. Новиков, Т. А. Грязнова антонимы, которые «называют разнонаправленные действия, признаки, общественные явления», считают векторными [1, с. 166], а конверсивы – слова, «описывающие одну и ту же ситуацию с точки зрения разных участников (*Петр – муж Елены – Елена – жена Петра; Англия проиграла Франции – Франция выиграла у Англии*)», – выделяют как явление, сходное с антонимией [1, с. 167; 7, с. 5]. Мы также не относим их к антонимическим единицам.

В данной работе, таким образом, за основу принимаем классификацию антонимов по семантическому признаку, представленную в работах по семантике Л. А. Новикова, в учебном пособии под ред. С. М. Колесниковой, и выделяем три семантических типа: контрарные, комплементарные и векторные.

Предметом исследования в данной статье является антонимическая пара «рай – ад», зафиксированная в словаре антонимов М. Р. Львова [3, с. 240]. Причин обращения к данной антонимической паре как предмету исследования несколько. Во-первых, она заинтересовала нас потому, что не все лексикологи имена существительные «рай» и «ад» относят к языковым антонимам, мы же, как и М. Р. Львов, считаем их таковыми, поскольку словам «рай» и «ад» присущи все категориальные признаки антонимов (причем независимо от того, в каком – прямом или переносном – значении данные слова употреблены).

Рассмотрим проблему детальнее, для чего проведем семантический анализ слов «рай» и «ад», сначала определив в семной структуре данных слов интегральную сему, затем – общий интегрирующий признак. Поскольку слова «рай» и «ад» являются многозначными, выполним эту процедуру для каждого из ЛСВ. В прямом значении семемы «рай» ‘В религиозных представлениях: место, где души умерших праведников пребывают в вечном блаженстве’ и «ад» ‘В религиозных представлениях: место, где души грешников после смерти предаются вечным мукам’ [8, с. 655, 18] содержат интегральную сему ‘место, куда попадают души умерших’, в переносном «рай» ‘перен. Легкие и радующие условия, обстановка’ и «ад» ‘перен. Невыносимые условия, тяжелое состояние’ – интегральную сему ‘условия, обстановка’. Так как, по определению Л. А. Новикова, все лексические единицы, выражающие антонимию, обладают общим (инвариантным) признаком – «наличием предельного отрицания в толковании одного из антонимов» [7, с. 13], то слова «рай» и «ад», имеющие такой признак (*ад = не рай*) как в прямом (ад – совсем (предельно) не то место, куда могут попасть после смерти праведники), так и в переносном (ад – предельно не те условия, которые можно было бы назвать легкими и радостными) значениях, являются антонимами, как и производные от них слова «райский» и «адский», также зафиксированные в словаре антонимов М. Р. Львова [3, с. 240].

Второй причиной, обусловившей исследовательский интерес к антонимической паре «рай – ад», является отсутствие ясности в семантической классификации исследуемой антонимической пары, особенно если речь идет о прямом значении исследуемых антонимов. При проведении лингвистического анализа было установлено, что определить однозначно, к какому семантическому типу относятся антонимы «рай» и «ад», нельзя. Затруднения возникли в связи с наличием в лексическом значении исследуемых слов культурного компонента, а именно уточнения ‘в религиозных представлениях’, который и внес свои коррективы в распределение антонимов «рай» и «ад» между семантическими типами. Как известно, «жизнь после смерти» представлена в различных религиях по-разному: если в сознании православного человека понятие «среднего» отсутствует: место, куда попадают души умерших, может быть либо на небесах (рай) – это хорошо, либо под землей, в преисподней (ад) – это плохо, то в восприятии католика это трихотомия «рай – *чистилице*’ В католическом вероучении: место, где души умерших очищаются от грехов, прежде чем попасть в рай’ [8, с. 886] – ад». Причем слово «*чистилице*», имея в семной структуре интегральную сему ‘место, куда попадают души умерших’, вполне может занять место «среднего» члена в антонимическом ряду. Таким образом, в зависимости от культурного маркера антонимы «рай» и «ад» могут быть отнесены либо к контрастному, либо к комплементарному семантическим типам. Что касается антонимической пары «рай – ад», употребленной в переносном значении,

то здесь можно говорить только о выражаемой данными антонимами комплементарной противоположности, а следовательно, об отнесении их к комплементарному семантическому типу. Это тот тип семантических отношений, когда «шкала противопоставлений», по словам Л. А. Новикова, представлена «всего двумя противоположными членами, дополняющими друг друга до целого» [7, с. 16]. Отрицание одного из пары определяет значение другого, поскольку между ними нет «среднего» члена: *не + рай* значит *ад* и, наоборот, *не + ад* значит *рай*. С точки зрения степени выражаемой данными антонимами противоположности, можно говорить о них как о полных антонимах, крайних точках ряда слов, обозначающих одинаковые, но противоположные, понятия. А вот производные от них антонимы «*райский*» и «*адский*» реализуют контрарную противоположность, так как между словами «*райский*» ‘перен. Прекрасный, доставляющий радость, удовольствие’ и «*адский*» ‘перен. Такой, как в аду; ужасный, отвратительный’ [5] в качестве «среднего» члена с нейтральной окраской может быть закреплено слово «*неприятный*» ‘вызывающий чувство неудовольствия, огорчения, неловкости’ [5]. Представляющие собой ступенчатые (градуальные) оппозиции слова *райский* (‘прекрасный’) – *неприятный* – *адский* (‘отвратительный’), таким образом, отражают постепенное изменение признака: позитивный – нейтральный – негативный. По степени выражаемой антонимами «*райский*» и «*адский*» противоположности они также являются полными, хотя и с ярко выраженной коннотативной окраской.

Любые антонимы могут быть подвергнуты и другой семантической систематизации, в процессе которой распределение будет происходить в соответствии с семантическими полями (тематическими группами). С этой точки зрения, в одном ряду с антонимической парой «*рай – ад*», употребленной в прямом значении, могут оказаться антонимы, объединенные с исследуемой парой темой «Религиозные представления о мироустройстве» (или «Религия»). Тогда близкими «по теме» для антонимов «*рай*» и «*ад*» станут и антонимы *праведник* ‘У верующих: человек, который живет праведной жизнью, не имеет грехов’ – *грешник* ‘грешный человек’ (т. е. ‘предельно *не*+праведник’) или *праведный* – *грешный*, также зафиксированные в словаре М. Р. Львова [3, с. 209], и включенные в толкование лексического значения слов «*рай*» и «*ад*» контекстные антонимы «*блаженство*» ‘большое счастье, удовольствие, наслаждение’ и «*муки*» ‘сильные физические и нравственные страдания’ [5], и производные антонимы типа *райский – адский* и др.

Интересным является и тот факт, что антонимическая пара «*рай – ад*» относится к тем лексическим единицам, для которых «свойственна высокая степень совместной встречаемости, т. е. одновременного употребления в тексте» [7, с. 19]. Благодаря такому употреблению не только раскрывается сущностная природа антонимии как явления противоположности: «Да, мы так и не сняли то классное кино, о котором когда-то мечтали, не построили нашего собственного *рая*, но зато наш *ад* – это самый смешной *ад* на земле!» (В сериале «Пьяная фирма» пролилась кровь с клюквенным соком // Ведомости, 2016.12.25), но и реализуются основные семантические функции антонимов, например, их способность выражать значение взаимоисключения, разделения: «В конце концов каждый получит тот *ад* или *рай*, который ему полагается («Когда тело дрожит, а глаза закатываются под лоб» // lenta.ru, 02.06.2019) или значение превращения одной противоположности в другую: «Бес-

счетное число раз журналисты написали, что в этот *рай* пришел *ад*» (А. Панов. Америка горящая. Масштабы пожаров в Калифорнии побили рекорд – по числу погибших тоже // Новая газета, 15.11.2018). Среди газетных текстов современных центральных СМИ, представленных в Национальном корпусе русского языка (<https://ruscorpora.ru>), было найдено 417 текстов с 498 примерами одновременного употребления антонимов «*рай*» и «*ад*». Регулярное употребление исследуемых антонимов в речи парой позволяет отнести их к такому виду антонимов, как прагматические [3, с. 167].

Семантический анализ антонимов «*рай*» и «*ад*», таким образом, позволил выдвинуть гипотезу об определенной степени зависимости семантической классификации от культурного компонента лексического значения. Бесспорно, выводы о закономерности такого влияния делать пока рано, но продолжить исследование в этом направлении можно, даже необходимо, с учетом актуализации в современной лингвистике лингвокультурологического аспекта в изучении языковых явлений.

Список литературы

1. Грязнова А. Т. Антонимические отношения в лексике // Современный русский язык: в 3 т. – М.: Юрайт, 2024. – Т. 1. Фонетика. Орфография. Лексикология. Словообразование; под ред. С. М. Колесниковой. – С. 165–171.
2. Лекант П. А. Лексико-семантическая парадигма // Современный русский язык; под ред. П. А. Леканта. – М.: Юрайт, 2024. – С. 30–39.
3. Львов М. Р. Словарь антонимов русского языка: более 2000 антоним. пар / под ред. Л. А. Новикова. – М.: Рус. яз., 1984. – 384 с.
4. Максимов В. И. Лексико-семантическая система // Современный русский литературный язык; под ред. В. Г. Костомарова, В. И. Максимова. – М.: Юрайт, 2024. – С. 121–154.
5. МАС: Словарь русского языка: В 4 т. / РАН, ИЛИ; под ред. А. П. Евгеньевой. Эл. ресурс. URL: <https://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения: 03.02.2024).
6. Национальный корпус русского языка Эл. ресурс. URL: <https://ruscorpora.ru/?ysclid=ltxrsbivc995994769> (дата обращения: 03.02.2024).
7. Новиков Л. А. Русская антонимия и ее лексикографическое описание // Львов М. Р. Словарь антонимов русского языка / под ред. Л. А. Новикова. – М.: Рус. яз., 1984. – С. 5–30.
8. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
9. Солодуб Ю. П., Альбрехт Ф. Б. Современный русский язык. Лексика и фразеология (сопоставительный аспект) – М.: Флинта: Наука, 2003. – 264 с.
10. Фомина М. И. Современный русский язык. Лексикология. – М.: Высш. школа, 1983. – 335 с.

УДК 81`255.4+811.162.1

В. Шетэля, А. С. Мамонтов

Воинские звания в тексте исторической «Трилогии» Г. Сенкевича в переводе на русский язык

В настоящей статье ведутся размышления о том, как переданы переводчиками на русском языке польские воинские, гражданские и родовые звания и степени, существовавшие в номенклатурной системе Речи Посполитой XVII века, которые представлены Г. Сенкевичем в его исторической «Трилогии». Главные персонажи трех романов («Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыёвский»), являющиеся по происхождению незнатными шляхтичами (Ян Скшетуский, Анджей Кмициц и Михал Володыёвский) обладают воинскими званиями и степенями, к которым они были представлены за участие в военных действиях и за добросовестную многолетнюю службу на благо Родины. В отставке эти

лица вполне заслуженно могли выполнять общественную функцию в своем регионе и приобретать гражданские звания. Таким образом шляхтич обладал и воинскими, и гражданскими званиями и степенями. В статье рассматриваются подобные случаи номенклатурной системы государства того времени, которая с подачи Сенкевича может быть интересной в переводах текстов на русский язык.

Ключевые слова: названия (наименования) воинских и гражданских степеней и званий, перевод, текст «Трилогии» Г. Сенкевича.

Victor Szetela, Aleksandr S. Mamontov

Military Ranks in the Text of the Historical «Trilogy» G. Senkevich in Translation into Russian Language

This article reflects on the Polish military, civil and clan ranks and degrees that existed in the nomenclature system of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the 17th century, and which were presented by H. Sienkiewicz in his historical “Trilogy” and were transmitted by a translator of books into Russian. The main characters of all three novels (“With Fire and Sword”, “The Flood”, “Pan Wołodyjowski”), who are not noble nobles by origin: Jan Skrzetuski, Andrzej Kmicic and Michał Wołodyjowski, have military ranks and degrees to which they were presented for their participation in military operations and for conscientious long-term service for the benefit of the Motherland. In retirement, these individuals could quite deservedly perform a public function in their region and acquire civil ranks. Thus, the nobleman possessed both military and civil ranks and degrees. The article examines similar cases of the nomenclature system of the state of that time, in which it is not difficult to get lost, and which, at the suggestion of Sienkiewicz, can be interesting in the texts of translations into Russian.

Key words: names (names) of military and civil degrees and ranks, translation, text of the “Trilogy”.

Все мужские персонажи «Трилогии» Г. Сенкевича, как основные герои, так второстепенные, обладают родовыми званиями (князь, шляхтич с гербом рода и проч.), а также воинскими, а в некоторых случаях гражданскими званиями и степенями. Все эти звания и степени, кроме родовых, которые присущи шляхтичу от рождения, вполне заслуженно были получены от короля или магната, на службе у которого данное лицо находилось. Сенкевич говорит об отмеченных заслугами для страны представителях дворянства, о Яне Скшетуском, Анджее Кмицице и Михале Володыёвском, но уделяет внимание и **drobiazgam szlacheckim** – **шляхетской мелкоте**, а также другим представителям этого весьма расслоенного сословия.

Описание Сенкевичем базарного дня в Чигирине дает возможность определения различных представителей небогатой мелкой шляхты и достаточно зажиточных землевладельцев, пользующихся привилегиями, оседлых и не зависящих ни от кого. Эту группу собравшихся в базарный день в Чигирине составляют и арендаторы земель, а также чиновники, которые, как можно полагать, выводились из шляхетского сословия.

«Szlachta zaś gromadziła się zwykle na rynku ...Byli tam więc i dzierżawcy Koniecpolskich, i urzędnicy czechryńscy, i właściciele ziem pobliskich siedzący na przywilejach, szlachta osiedła i od nikogo nie zależna, dalej urzędnicy ekonomii, trochę starszyzny kozackiej i pomniejszy drobiazg szlachecki, bądź to na konducjach żyjący, bądźna swoich futorach» [3, I, s. 23]. Перевод на русский язык этого текста более доступно информирует о шляхетском обществе Чигирин и является свидетельством добротной работы переводчика. Ср.: «Шляхта, как всегда, собиралась на базарной

площади <...> Были там и арендаторы Конецпольских, и чигиринские чиновники, и окрестные землевладельцы, сидящие на привилегиях, была шляхта оседлая, ни от кого не зависимая, еще – служащие экономий, кое-кто из казацкой верхушки и, наконец, разная шляхетская мелкота, или на чужих хлебах, или по своим хуторам проживающая» [1, с. 21].

Перед нами предстает весьма колоритный образ шляхетского сословия этого провинциального региона. Вместе с тем, Г. Сенкевич в своей «Трилогии» показывает нам многослойную номенклатурную систему, сложившуюся в Речи Посполитой XVII века, которая была передана переводчиками на русском языке.

Первая книга «Трилогии» Г. Сенкевича – «Огнем и мечом» – открывается сценой спасения Богдана Хмельницкого от неизвестных, поручиком, наместником панцирной хоругви князя Вишневецкого, послан в Крым к хану по важному делу Яном Скшетуским. Небольшой отряд во главе со Скшетуским, вахмистром и жолнерай возвращался из Крыма. Отряд укомплектован штатно и придет в форму, указывающую на принадлежность ко двору Вишневецкого: «Byli to żołnierze ubrani w barwę czerwona, dworską, i w wilcze kapuzy» [3, I, s. 9] – в русском переводе: «Это были воины в красной придворной форме и в волчьих шапках» [1, с. 11]. Именно żołnierze-воины – не регистровые казаки и не представители других родов войск, или же войск, подчиненных другим магнатам, – своей формой отличались от всех и показывали свою принадлежность к Wiśniewieckim.

Встреча в степи с нераскрывшимся до конца Хмельницким требовала соблюдения все же этикетных норм, насколько это было возможно в полевых условиях. Шляхтич Ян Скшетуски мог общаться и брататься только с равней. Внешний вид, одежда, полковничья булава и верноподданнические отношения казаков к неизвестному показывали, что Скшетуски имеет дело не с простым военным, а «рыцарем большой руки», а может быть даже с гетманом. На вытянутую Хмельницким в благодарность руку Скшетуский руку не подал, поскольку не знал, имеет ли дело с равным по сословию шляхтичем. «Chciałbym naprzód wiedzieć, azali ze szlachcicem mam sprawę, bo chociaż o tym nie wątpię, jednakże bezimiennych podzięk przyjmować mi się nie godzi» [3, I, s. 13] – «Нелишне бы сперва узнать, со шляхтичем ли имею честь, ибо хоть и не сомневаюсь в этом, но анонимные благодарности полагаю неуместными» [1, с. 15].

Итак, самым важным для привилегированной прослойки в Речи Посполитой того времени являлась «корпоративная» принадлежность к тому же самому шляхетскому стану. Статус лица в данной прослойке определялся его именем, фамилией, гербом, военной или гражданской должностью и званием. См: «Słusznie mówisz ... Jestem Zenobi Abdank, herbu Abdank z krzyżykiem, szlachcic z województwa kijewskiego, osiadły i pułkownik kozackiej chorągwi księcia Dominika Zasławskiego» [3, I, s. 13] – «Полагаешь ты справедливо <...> Перед тобой Зиновий Абданк, герба Абданк с малым крестом, шляхтич Киевского воеводства, оседлый и полковник казацкой хоругви князя Доминика Заславского то ж» [1, с. 15]. В ответ: «A ja Jan Skrzetuski, namiestnik chorągwi panczernej J.O. Jeremiego Wiśniewieckiego» [3, I, s. 13] – «Ян Скшетуский, наместник панцирной хоругви светлейшего князя Иеремии Вишневецкого» [1, с. 15].

Прощаясь, Хмельницкий называет себя подлинным именем: «Nie wiesz, kogoś ocalił, bom ci nazwiska swego nie powiedział. – Więc waśc nie Abdank? – To klejnot

mój... – A nazwisko? – Bohdan Zenobi Chmielnicki» [3, I, s. 20–21] – «Ты и не знаешь, кого спас; я ведь имени своего тебе не сказал. – Ваша милость не Абданк значит? – Это мой герб <...> – А имя? – Богдан Зиновий Хмельницкий» [1, с. 19–20].

По мнению пана Зацвилюховского, разговор с которым произошел в Чигирине, Хмельницкий был писарем Запорожского войска и субботовским барином (см.: 1, I, с. 21).

Неизвестный Абданк обладал гербом, представился Скршетускому шляхтичем, оседлым в Киевском воеводстве и по должности полковником казацкой хоругви. Ровней Абданку по шляхетскому происхождению являлся Скршетуский, который, правда, не назвал свой герб, но называет себя наместником, т.е. заместителем командира панцирной хоругви. Обращаясь к нему, подчиненные и окружение употребляют звание **namiestnik** по выполняемой им в хоругви функции, или же часто **porucznik** – порученец, который отправлен с важной миссией в Крым, мог называть себя **poslem** – послом.

От слов **posol** (посол) и **porucznik** (поручик) в тексте романа находим глаголы: **posłować** – в русском переводе «быть послом», **porucznikować** – «быть поручиком». См. примеры такого употребления в тексте, напр.: [вопрос Абданка:] «То *wasć posłował!* O cóż jegomość książę do chana pisał? Namiestnik popatrzył bystro na towarzysza» [3, I, s. 14] – «Так ты в *послах был!* О чем же его милость князь изволили писать хану? Наместник быстро глянул на собеседника» [1, с. 16].

«А właśnie w chorągwi, w której pan Skrzetuski *porucznikował*, otwierała się wakans po panu Zakrzewskim, przezwiskiem *Miserere mei*, który od dwóch tygodni obłożnie chorował» [3, I, s.93] – «К тому же в хоругви, где пан Скршетуский *был поручиком*, открылась вакансия после пана Закревского, прозванного *Miserere mei*, который вот уже две недели тяжело болел» [1, с. 82]. Латинское прозвище *Miserere mei* – *Помилуй мя* достаточно хорошо характеризует пана Закревского.

Ян Скршетуский был не только обычным порученцем, выполняющим функцию наместника панцирной хоругви, а фактически выполняющим все другие возможные функции. За это Скршетускому присваивается полное титулярное звание **porucznika** – важный ранг **porucznikowstwa**.

Г. Сенкевич подробно поясняет значение этой степени в военной номенклатуре того времени: «Pełne *porucznikowstwo* w usarskiej chorągwi było niemal dygnitariatem wojskowym. Tej, w której służył pan Skrzetuski, rotmistrzem był sam książę. ... Rotmistrzem królewskiej chorągwi bywał sam król ... sprawowali zaś chorągwie istotnie namiestnicy, których z tego powodu w zwykłej mowie porucznikami i pułkownikami zwano. ... Obecnie na mocy nominacji pan Skrzetuski stawał się jednym z pierwszych oficerów księcia wojewody ruskiego» [3, II, s. 50].

Интересно сравнить, как эти объяснения переданы по-русски: «Поручик в гусарских хоругвах считался почти высшим военным чином. В той, где служил Скршетуский, ротмистром был сам князь... Ротмистром королевской хоругви бывал сам король ..., а на деле командовали хоругвями наместники, которых оттого чаще всего называли поручиками и полковниками. Отныне же, в силу княжеского приказа, Скршетуский становился одним из первых офицеров князя-воеводы русского» [1, с. 482].

Таким образом, переводчик не вводит термин, соответствующий авторскому неологизму **porucznikowstwo**, а сразу, на данном частном примере, раскрывает изложенный автором механизм присваивания военных званий. Появление вакантных мест открывало путь для продвижения молодых воинов по служебной лестнице.

В романе имеются звания, употребление автором которых отрицательно характеризует персонаж. Таков Чаплинский, организовавший покушение на Хмельницкого, называемый **podstarosta** – **подстароста** или еще проще – **starostka** – **старостишка**. Так, о вражде между Хмельницким и Чаплинским: «Koty ze starostką Czaplińskim darli» [3, I, s. 24] – «Грызлись они со старостишкой Чаплинским» [1, с. 22].

«W tej chwili wszedł do izby jakiś szlachcic z wielkim chałasem ... Był to pan Czaplicki, podstarości czehryński, służa zaufany młodego pana chorążego Koniecpolskiego» [3, I, s. 25–26] – «В это мгновение, производя страшный шум, вошел какой то шляхтич ... Это был Чаплинский, чигиринский подстароста, доверенный слуга молодого пана хорунжего Конецпольского» [1, с. 23].

Наименования **podstarosta**, **starostka** – это не военные, а гражданские звания. Фоном этой личности выступает молодой хорунжий Конецпольский, который свои земли отдавал в аренду, имел доверенных слуг вроде буяна Чаплинского.

Главные персонажи всех трех романов «Трилогии» («Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыёвский») Ян Скшетуский, Анджей Кмициц и Михал Володыёвский обладают высокими воинскими званиями и степенями, к которым были представлены за участие в военных действиях и за добросовестную многолетнюю службу на благо Родины. В отставке эти лица вполне заслуженно обозначены гражданскими званиями, как и их предшественники, они будут выполнять общественную функцию в регионе своего местожительства.

Список литературы

1. Сенкевич Г. Огнем и мечом: роман / пер. с пол. А. Эппеля, К. Старосельской. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. – 896 с.
2. Сенкевич Г. Пан Володыёвский [роман: пер. с пол. Г. В. Языковой, К. Я. Старосельской, С. Д. Тонконоговой]. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. – 575 с.
3. Sienkiewicz H. Ogniem i mieczem. Powieść. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – Т. I.–II.
4. Sienkiewicz H. Pan Wołodyjowski. Powieść. – Warszawa: PIW, 1960. – 711 s.
5. Strycharski I. Słownik do trylogii. – Lwów, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1925. – 37 s.

УДК 316.334

В. Е. Калганова, М. О. Коткова

Медиапроект как коммуникационная модель взаимодействия медиа с аудиторией

В статье рассматриваются инструменты и продукты новых медиа, нацеленные на взаимодействие с аудиторией. Как актуальный объект коммуникационной модели рассматривается медиапроект. Средством взаимодействия в такой коммуникационной модели являются социальные сети.

Ключевые слова: медиапроект, интернет-пространство, социальные сети.

Media Project as a Communication Model of Interaction Media with Audience

The article discusses tools and products of new media aimed at interacting with the audience. A media project is considered as an actual object of the communication model. The means of interaction in such a communication model are social networks.

Key words: media project, Internet space, social networks.

Современное интернет–пространство характеризуется как сфера «информационного потока», в котором потребитель информации приобретает навык селективности – он готов не просто выбирать, на что потратить свое время, а даже заплатить за качественный контент, поэтому так важен формат его подачи. Формат – совокупность параметров элементов, составляющих контент и определяющих особенности его подачи. Формат отражает новшества, появившиеся вследствие развития технологий медиаиндустрии и опыта медиапроизводителей. За время своего существования новые социальные медиа сформировали собственные формирующие признаки. Такой формат, как проект, трансформировал их для себя.

Сейчас вид и содержание контента медиапроекта напрямую зависит от платформы его распространения, поэтому кроссплатформенность можно относить к одному из таких признаков. Она помогает максимально правильно выстраивать коммуникацию с пользователем. В этих условиях социальные сети становятся прямой дорогой, проходящей от читателя к автору контента. «Социальная сеть – это совокупность социальных групп в Интернете, созданных индивидами с целью коммуникации и самопрезентации» [2]. По сути, социальные сети являются частью социальных медиа, поэтому мы можем говорить, что новый формат медиа – проект – трансформировался из социальных сетей. Такая форма организации материала, как медиапроект, получает популярность и обладает широким резонансом. Легкость обратной связи в социальных сетях не просто создает в коммуникации с пользователем новый уровень, но и является с какой-то стороны способом монетизации медиапроекта.

Изначально проект может быть независимым, тогда процесс его развития может затянуться. Однако благодаря обратной связи и открытости проекта для социальных структур нередко находятся партнеры, готовые сотрудничать и помогать в реализации проекта. С другой стороны, обратная связь служит одним из показателей метрик, отслеживание которых позволяет делать дальнейшие прогнозы медиапроекта, определять вовлеченность, заинтересованность аудитории в том или ином материале. Существуют десятки метрик, которые можно и нужно анализировать медиапроектам. Доскроллы, активное время на странице, репосты в социальных сетях (на площадках проектов), комментирование материала – всё это определяется аналитическими системами и является важным показателем, который обозначает признак проекта как формата медиа. В современных вопросах развития медиасферы мы можем рассматривать медиапроект в качестве новой формы коммуникации медиа с целевой аудиторией, так как он обладает рядом коммуникативных признаков. Они

выражаются в явлениях межплатформенности, конвергентности, в особенностях тематики и жанровом своеобразии. Тематика медиапроекта всегда направлена на решение востребованной проблемы: социальной, культурной, образовательной, рекламной и др. В соответствии с тематикой медиапроекта определяются и функции журналиста в нем.

Ярким примером нового взаимодействия в схеме «медиа – аудитория» является правозащитная социальная сеть «Так-так-так» [3] – проект некоммерческой организации, Института развития прессы-Сибирь, который оказывает услуги в сфере медиаобразования с 1997 г. За время работы организации было реализовано более 20 крупномасштабных общероссийских и международных проектов. «Так-так-так» – медиапроект, который связывает экспертов и граждан, людей со схожими проблемами. На сайте можно договориться о проведении журналистского расследования, получить бесплатную юридическую консультацию по любым темам: армия, транспорт, трудовые отношения, лишение прав и проч. Главной платформой размещения проекта стала социальная сеть ВКонтакте.

Здесь журналист выступает посредником между экспертами и гражданами. Медиапроекты социальной направленности адресованы широкой аудитории. Для них главная цель – содействие продвижению освещения социальных аспектов в обществе и сосредоточенность на исполнительных функциях. Происходит определенная трактовка социальных феноменов с учетом интересов тех или иных общественных групп.

В медиапроектах с другой тематикой журналист может быть посредником между экспертами и собственными коллегами. Подробнее это можно наблюдать в проекте «LES» [6] («LES.MEDIA»). Это сервис для создания и продвижения собственного медиаконтента. Проект помогает разместить свой материал, обзавестись площадкой и, главное, аудиторией. Технически на сайте можно овладеть быстрой версткой статей, попрактиковаться в создании такого нового медиажанра, как мультимедийный лонгрид, получить консультацию от опытных редакторов. Внутри самого проекта можно запустить собственное онлайн-издание и первое время развивать его внутри «LES»'а. Проект был размещен в таких социальных сетях, как Telegram, ВКонтакте.

Создаются медиапроекты и для традиционного круговорота «новость-читатель» или «история-читатель». Сайт «Проект» [4] – медиа, созданное объединением журналистов-расследователей. Людей привлекает простота формы – шесть рубрик-жанров: расследование, рассказ, портрет, история, репортаж, исследование. Сами авторы утверждают, что берутся только за скрытую и важную информацию, которую традиционные СМИ обнародовать не в силах. Материалы «Проекта.» можно найти так же в ВКонтакте, на YouTube и Яндекс.Дзен.

Такие сферы жизни человека, как здоровье и медицина, тоже могут стать объектом внимания медиапроекта. С 2017 г. на просторах Интернета существует просветительский медиапроект Фонда профилактики рака о доказательной медицине и онкологии «Не напрасно» – «Profilaktika.Media» [5]. Фондом была организована Высшая школа онкологии, ученики которой и создали просветительский сайт. Они уверены, что учебники, которые рассчитаны на программу для студентов-медиков, быстро устаревают. Поэтому на сайте Profilaktika.Media создается контент как для

врачей, так и для их пациентов: статьи справочного характера с информацией о разных видах рака, их лечении и профилактике, развернутые материалы по самым резонансным новостям из мира онкологии, справочная информация, а также интервью с врачами о жизни и профессии. Такой момент, как обратная связь, представлен рубрикой «Истории», где можно найти реальные истории людей, которые борются с болезнью или побороли её. Медиапроект располагает свой контент и на следующих площадках: Telegram, ВКонтакте.

Итак, современный пользователь заинтересован в формате медиапроекта, потому что, во-первых, медиапроект социально направлен, его создатели стараются привлечь внимание к какой-либо общественной проблеме. Следует учитывать, что медиапроект выполняет не только информационные или социальные функции, но и привлекает внимание к познавательной, культурной и развлекательной тематике. Медиапроект как новая форма коммуникации использует отличающиеся от традиционных, трансформированные новые жанры мультимедиа, которые формируются в инструментах воздействия проектов. С одной стороны, можно назвать это проблемой – грани жанровой структуры стираются. Жанры в том виде, в котором привык их видеть журналист старой школы, вымирают, пропадает определенная структура. С другой стороны, этот процесс неизбежен в связи с развитием новых технологий, изменением привычек потребителя. Формат как устойчивая единица должен содержать в себе типологические черты (признаки). По отношению к формату проекта такими чертами становятся: кроссплатформенность; индивидуализация контента и обратная связь; конвергентная редакция; тематическая специализация; инструменты воздействия на аудиторию.

Таким образом, мы можем выделить шесть формирующих признаков, которыми обладает проект как формат социальных медиа.

1. Кроссплатформенность. Если речь идет о СМИ в традиционном значении, мы имеем издательский дом или какой-либо издающий орган, который транслирует информацию по разным каналам передачи. Проект же может быть организован как единый орган, занимающийся выпуском материала, так и объединение каких-либо организаций или групп. Однако распространение информации также будет происходить при помощи разных каналов и площадок. Опираясь на один инфоповод, проект производит контент, предназначенный для размещения на самых разных платформах и в разных форматах, в чем и заключается явление кроссплатформенности.

2. Интерактивность (легкость обратной связи). Медиапроекту свойственна мгновенная обратная связь, тем самым она оказывает влияние как на сам контент, так и систему его формирования и распространения. Развитие интернет-технологий предоставило медиа возможность точно оценить обратную связь, используя такие показатели, как: счетчик просмотров, скачиваний, ретвитов и репостов, копирований и иных способов цитирования.

3. Индивидуализация контента. Возможность создания контента совместно с потребителями. Автором материала становится обычный человек или эксперт в той или иной области (научной, культурной и проч.). Этот признак стирает границу между производителями контента и аудиторией. Современные медиа часто используют материалы, созданные обычными пользователями.

4. Конвергентная редакция. Под редакцией в данном случае мы будем иметь в виду рабочий штаб медиапроекта. Происходит конвергенция профессий. Для людей, создающих и представляющих медиапроект как функционирующую единицу, характерно сочетание и соединение гуманитарной профессии журналиста и технической профессии программиста. Теперь к ним присоединяются такие творческие профессии, как арт-директор, графический дизайнер и др. Навыки всех профессий внутри редакции компилируются и вытекают в единый формат проектов, каждый из которых всё равно индивидуален.

5. Тематическая стилизация. Задачи и программа медиапроекта отражается в его общей тематике или в тематических блоках (наука, культура, спорт, искусство, медицина и проч.). Формат медиапроекта, как правило, ориентирован на темы и вопросы социального характера.

6. Инструменты воздействия на аудиторию. Проект должен быть нацелен на человека, который постоянно пользуется современными медиатехнологиями, устройствами, девайсами, поэтому данный формат предполагает использование инструментов визуализации и аудиализации контента. Большую роль играет и оформление ресурса, а также его языковая стилистика.

Важен и другой принцип новых медиа – сегодня они базируются на Web 2.0. Это проекты и сервисы, активно развиваемые и улучшаемые самими пользователями. В Web 2.0 входят блоги, вики-проекты, социальные сети, приложения. В Web 2.0 создание и выпуск контента не прекращает период его медийной жизни. После публикации контент множится «репостами» и комментариями, приобретает огласку в социальных сетях. После – становится культурной единицей, которая распространяется на все возможные платформы (в том числе и через классические медиа). В ядре всего этого процесса – обратная связь.

Отдельного упоминания заслуживают блогеры. В самом общем смысле блогер – это создатель контента на различных интернет-площадках. Долго не было консенсуса по профессиональному статусу блогеров в сравнении с журналистами. Блогеры тоже могут публиковать информационный контент и тоже могут быть очень популярным источником информации. Это реальность, с которой современной журналистике приходится считаться. Во многом поэтому сегодня все информационные агентства имеют аккаунты в соцсетях и часто YouTube-каналы – чтобы конкурировать с блогерами за аудиторию.

Блогеры за последние десять лет добились огромного влияния в отдельных интернет-платформах: в Instagram (ныне запрещенной в Российской Федерации социальной сети), Telegram, VK, YouTube, Live Journal. Там их контент набирает миллионы просмотров, лайков и репостов. Так как блогеры в широком смысле слова являются источниками информации, они тоже – часть новых медиа.

Источниками информации в мессенджерах становятся обычные пользователи, которые не ведут профессиональный или любительский блог в Интернете. Они просто распространяют личную информацию или ретранслирует чужую. Сегодня трудно судить, насколько контент в мессенджерах принципиально отличается от контента в соцсетях. Но важно заметить, что и мессенджеры сегодня – часть новых медиа.

В новых медиа двусторонняя модель коммуникации используется по умолчанию в отличие от классических медиа, где интерактивность применялась довольно редко и чаще всего в рекламных целях. На большинстве платформ новых медиа доступна возможность обратной связи. Значит, получатель информации может сам стать новым источником информации.

Список литературы

1. Барашко Е. Н. Феномен «Twitter-революции» // Современные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей XII Международной научно-практической конференции: в 3 ч., Пенза, 05 июня 2020 г. – Пенза: Наука и просвещение, 2020. – С. 233–235.
2. Дулина Н. В., Ефимов Е. Г., Небыков И. А., Токарев В. В. Социокультурное освоение виртуального пространства: опыт социологического анализа / Волгоград. гос. техн. ун-т. – Волгоград, 2014. – 31 с.
3. Сайт «Так-так-так». Эл. ресурс. URL: <https://taktaktak.ru/> (дата обращения: 29.09.2022).
4. Сайт «Проект». Эл. ресурс. URL: <https://www.proekt.media/> (дата обращения: 29.09.2022).
5. Сайт «Профилактика.медиа». Эл. ресурс. URL: <https://media.nenaprasno.ru/> (дата обращения: 09.10.2022).
6. Сайт «LES». Эл. ресурс. URL: <https://les.media/> (дата обращения: 29.09.2022).
7. Список важнейших KPI метрик в социальных медиа. Эл. ресурс. URL: <https://lpgenerator.ru/blog/2015/06/03/spisok-vazhnejshih-kpi-metrik-v-socialnyh-media/> (дата обращения: 29.09.2022).

УДК 821.512.122+81`255.2

С. А. Сералимова

Из истории перевода казахской прозы на русский язык

Статья посвящена вопросу художественного перевода казахской прозы на русский язык. Были рассмотрены казахско-русские литературные связи, переводы произведений писателей XIX–XXI вв. Данная тема все еще остается актуальной, так как проблема перевода художественных текстов в казахстанском переводоведении требует проведения исследований.

Ключевые слова: художественный перевод, проза, казахские писатели, русский язык, проблемы.

Saule A. Seralimova

From the History of Translation of Kazakh Prose into Russian

The article is devoted to the issue of literary translation of Kazakh prose into Russian. Kazakh-Russian literary connections and translations of writers of the 19th-21st centuries were considered. This topic still remains relevant, since the problem of translating literary texts in Kazakh translation studies requires research.

Key words: literary translation, prose, Kazakh writers, Russian language, problems.

Процесс перевода художественных текстов играет важную роль в сохранении и распространении культурного наследия различных народов. Переводы позволяют читателям погрузиться в мир других культур, понять их особенности и ценности. Однако при переводе важно сохранить не только смысл оригинала, но и его художественное воплощение. В этом контексте особенно важно изучение и совершенствование методов перевода художественной литературы, особенно в контексте

казахстанского переводоведения. От этого зависит сохранение культурного наследия и взаимопонимание между народами.

Перевод художественных произведений – это искусство, требующее не только знаний иностранного языка, но и креативного мышления. Переводчик должен уметь вжиться в настроение автора, передать его стиль и манеру изложения. Буквальный перевод здесь не подходит, важно передать не только слова, но и их подтекст. Переводчик художественных текстов – это не просто специалист по языкам, а настоящий художник слова, который способен воссоздать мир произведения на другом языке. Перевод художественной литературы – это искусство передачи основного смысла и эмоций оригинала на другой язык. Важно учитывать не только буквальное значение слов, но и тонкости стиля и атмосферу произведения.

На протяжении многих лет художественный перевод служит средством взаимоотношений литератур. Художественный перевод – это особая языковая деятельность переводчика, направленная на воссоздание подлинника на другом языке, это процесс, в котором взаимодействуют не только два языка, но и две культуры, имеющие как общую, так и национальную специфику. Тем самым перевод выступает посредником межкультурной коммуникации. Известный литературовед Н. И. Конрад, отмечая роль художественного перевода в развитии литератур всех народов, в том числе и творческий труд переводчика, писал: «Главным орудием проникновения одной литературы в другую является, конечно, перевод. Но переводчик далеко не только “посредник”» [2, с. 122–126]. Воссоздание на своем языке литературного произведения, написанного на другом языке, всегда есть акт творчества. Появление перевода представляет в той или иной степени обогащение собственной литературы. Литературное произведение возникает в орбите своего языка, неотрывно от него; уже само появление произведений другой литературы на языке данной страны вводит их в орбиту литературы этой страны.

Ряд ученых, таких как Н. Сагандыкова [7, с. 208], началом истории перевода считают период присоединения Казахстана к России, другие ищут истоки развития перевода с момента обнаружения переводов Саади в XIV в. (А. Тараков: [9, с. 49]), третьи – появление в печати критических статей казахской интеллигенции в начале двадцатого века (К. К. Алпысбаев: [3, с. 25]). История казахского художественного перевода свидетельствует о специальном внимании, уделенном переводу русской классической литературы. А. Кунанбаев (1845–1904) считается основоположником казахско-русских литературных связей. Перевод Абая оказал значительное влияние на развитие русско-казахского перевода. Феномен личности самого Абая – поэта, философа, оратора, импровизатора – является темой бесконечных исследований. Абай «открыл окно» в мировую литературу, переведя бессмертные произведения Гете, Шиллера (с русского), Пушкина, Лермонтова и Крылова. Именно эти переведенные произведения великих поэтов и переводчиков составляют «золотой фонд» казахского переводоведения [4, IV, с. 478–480]. Согласно исследованию абаеведов, Абай перевел более 50 произведений русской классики. Исследователи подчеркивают важность его работы в этом направлении. М. Ауэзов, который специализировался на творчестве Абая, отмечает, что начиная с XIX в. казахская литература принимает в себя мировую художественную традицию, и в этом значительную роль сыграл Абай. В отношении к русской классической литературе Абай остается вер-

ным своим гуманистическим просветительским задачам. Он переводит произведения, близкие ему по своей идее и настроению. Абаяу глубоко полюбили одно из самых задушевных произведений Пушкина – «Евгений Онегин», в котором нашли воплощение заветные думы и чувства великого русского поэта, его размышления о современной ему жизни, его нравственный идеал. Абай видел в Пушкине национального поэта, в творчестве которого ярко обнаружилось величие духа русского народа, богатство русской культуры. Поэтому Абай решил ознакомить казахский народ с творчеством Пушкина, начав это знакомство с «Евгения Онегина» [10, с. 52]. Абай Кунанбаев видел в героях романа символы идеалов и чувств, которые были близки ему самому. Их истории стали для него источником вдохновения и отражением собственных переживаний. Перевод писем и музыкальные композиции стали способом передать свои мысли и чувства через произведения пушкинской классики. Таким образом, он смог показать, что великие литературные произведения могут преодолеть границы наций и культур, объединяя людей различных стран и народностей. Абай был первым из среднеазиатских переводчиков работ Александра Пушкина. Он внес значительный вклад в развитие русско-казахских литературных связей. Абай любил и Лермонтова. Он перевел свыше 30 его произведений. Среди них «Дума», «Выхожу один я на дорогу», «Исповедь», «И скучно, и грустно», «Парус», «Кинжал», «Горные вершины», отрывки из «Бородино».

Поэзия Лермонтова была очень близка Абаяу, и в творчестве двух поэтов нетрудно уловить общие мотивы. Вот «Дума», где с болью в душе Лермонтов бросает упрек своему поколению в бездействии, в душевной апатии, внутренней пустоте, в малодушии перед опасностью и в рабской трусости перед властью. Такое же чувство горечи испытывал и Абай, обвинявший свое поколение в отсутствии высоких целей, в равнодушии. А как было понятно Абаяу чувство мучительного одиночества, которое испытывал Лермонтов в своем социальном окружении. Не случайно Абай переводит такие стихи, как «И скучно, и грустно», «Выхожу один я на дорогу», «Исповедь», «Парус». Такие же мотивы мы находим в лирике самого Абая, остро ощущавшего одиночество [1].

Известный лингвист О. Айтбаев пишет о качестве перевода в начале XX века. Ученые считают начало века периодом зарождения отношений между казахским и русским этносами. С 1930-х гг. казахстанское переводоведение активно развивается, и произведения казахской литературы, как и литература других народов СССР, переводятся на русский язык. В эти годы активно переводилась на казахский язык классика русской литературы, с русского языка переводились произведения мировой литературы. Затем последовал перевод произведений классиков марксизма-ленинизма, тем самым в Казахстане развивалась индустрия переводческого дела. Известный казахский писатель и публицист Мыржакып Дулатов известен своими переводами на русский язык и казахский. В своей статье Дулатов указывает на необходимость отбора литературных произведений и тщательного подхода к тематике переводимых работ. Он переводил А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова. Благодаря таким известным деятелям, как Ш. Кудайбердиев, М. Жумабаев, Ж. Аймауытов, А. Байтурсинов, М. Дулатов, казахский народ смог познакомиться с произведениями русских писателей XIX–XX вв.: «...уместно будет сказать, что каждый из них внес вклад в переводческое дело с русского на казахский язык, причем, эти переводы настолько были совершенны, что казахским читателем они воспринимались

как оригинальные произведения, а это считается высшей оценкой при характеристике переводных произведений» [8, с. 274–279].

Проблемы перевода остро встают перед специалистами в связи с художественными текстами. Становится необходимым осмысление и описание теории и практики переводческой деятельности. В это время появляется статья М. Ауэзова «Об опыте перевода Пушкина на казахский язык». В 1937 г. в «Казахстанской правде» (5 января) была опубликована статья М. Ауэзова на казахском языке «Евгений Онегин», в 1939 г. выходит еще две статьи: «Пушкин спустя 100 лет», «Пушкин и Абай». Следует отметить Ильяса Джансугурова, известного не только переводом «Евгения Онегина», но и многочисленными переводами произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. Некрасова, И. А. Крылова, М. Горького, Г. Тукая, Э. Потье, В. Маяковского, Демьяна Бедного, Тихонова, А. Безыменского, А. Лахути, В. Рождественского, К. Бальмота, Янки Купалы, В. Гюго, Г. Гейне, Н. Хикмета [5, с. 432].

Согласно обзору переведенной литературы, в настоящее время наблюдается двусторонний характер переводов: переводы с казахского языка на русский, которые делали такие известные писатели, как Ю. Казаков, М. Симашко, А. Ким, Б. Карирбеков. В советские годы переводы произведений казахских писателей на разные языки мира создавались посредством русского языка. К трудностям перевода художественных текстов с лингвистической точки зрения можно отнести многообразие выразительных средств, высокую эмоциональную окрашенность, использование устаревших выражений, архаизмов и большое количество стилистических приемов. При художественном переводе не предполагается дословный перевод. Переводчику необходимо иметь достаточно фантазии и быть творческим человеком, чтобы передать весь смысл, цвета, эмоции и эффекты художественного произведения, делая его понятным и легко воспринимаемым для читателя [6, с. 208].

Список литературы

1. Абай – переводчик произведений русских классиков. Абай Кунанбаев творчество. Эл. ресурс. URL: abay1.ru (дата обращения: 20.04.2024).
2. Абдуллаева Ж. Т. Из истории литературных связей // Европейская наука и технологии. – Висбаден: Учебный центр «Родник № 5», 2012. – С. 122–126.
3. Алпысбаев Х. А., Таймагамбетов Ж. К. // Каменный век Казахстана и сопредельных территорий (сборник статей). – Туркестан, 1998. – С. 6–11.
4. Ауэзов М. О. Светлая вершина русской литературы // Ауэзов М. О. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Худож. лит., 1981. – Т. 5. – С. 478–480.
5. Кедрина З. С. Из живого источника: очерки советской казахской литературы. – Алма-Ата: Жазушы, 1966. – 432 с.
6. Новикова М. Г. Мера смысла, актуальное членение и адекватность перевода: монография. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 208 с.
7. Сагындыкова Н. Основы художественного перевода: учебное пособие. – Алматы: Санат, 1996. – 208 с.
8. Смагулов Ж. К. Развитие казахско-русских литературных отношений: Л. Н. Толстой и Ш. Кудайбердиев // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 2–1. – С. 274–279.
9. Тараков А. Редакциялау негіздері және тәжірибелері // Вестник КазНУ. Серия Филологическая. – 2013. – Т. 143. – № 3. – С. 126–131.
10. Хайруллин Р. О переводе. – Алматы: Жазушы, 1976. – 247 с.

Раздел 6. Литература и русский язык в преподавательской практике

УДК 811.161.1+371.39

К. А. Белоконева

Трудности при изучении поэтического текста в иностранной аудитории (на примере творчества А. С. Пушкина)

Статья посвящена анализу сложностей, которые возникают у иностранных студентов при изучении русской поэзии. Обозначены задачи, которые решает преподаватель при обучении иностранных обучающихся произведениям русской литературы. Выявлены этапы работы над поэтическим текстом. Даны рекомендации по работе с художественными текстами на занятиях по литературе в иностранной аудитории.

Ключевые слова: русская литература, русский язык как иностранный, поэтический текст, адаптация художественного текста, иностранные студенты.

Ksenia A. Belokoneva

Difficulties in Studying a Poetic Text in a Foreign Audience (on the Example of A. S. Pushkin's Work)

The article is devoted to the analysis of the difficulties that foreign students face when studying Russian poetry. The tasks that the teacher solves when teaching foreign students works of Russian literature are outlined. The stages of work on the poetic text are revealed. Recommendations are given on working with literary texts in literature classes in a foreign audience.

Key words: Russian literature, Russian as a foreign language, poetic text, adaptation of a literary text, foreign students.

В настоящее время для слушателей, которые осваивают дополнительную общеобразовательную программу, обеспечивающую подготовку иностранных граждан и лиц без гражданства к освоению профессиональных образовательных программ на русском языке по гуманитарному профилю, предусмотрено изучение литературы как одного из основных общеобразовательных предметов [10]. Изучение литературы как учебной дисциплины необходимо начинать только тогда, когда иностранные слушатели владеют русским языком как минимум на базовом уровне (A2) в соответствии с требованиями, установленными государственным стандартом по русскому языку как иностранному, и лексическим минимумом [2; 5]. До этого начинать работать с художественными текстами не имеет смысла, так как иностранные обучающиеся не владеют необходимыми грамматическими конструкциями и лексическим запасом.

Изучение художественных произведений в иностранной аудитории имеет специфику и отличается от изучения литературы с носителями русского языка.

Преподавателю литературы, работающему с иностранными слушателями, важно владеть методикой преподавания русского языка как иностранного (далее – РКИ), так как обучающимся необходимо уметь объяснить и незнакомую лексику, и грамматические конструкции, которые встречаются в текстах. Педагог должен понимать, на каком уровне его студенты уже владеют русским языком.

При изучении поэтических произведений на занятиях по РКИ основной акцент делается на иллюстрацию языковыми примерами грамматических правил и работе с новыми лексическими единицами, в то время как на занятиях по литературе в центре внимания оказывается развитие лингвокультурологической компетенции, смыслового восприятия стихотворения и навыка интерпретации текста.

Литература является составляющей богатой русской культуры, поэтому преподаватель, ведущий данную дисциплину, должен не только ориентироваться в направлениях, стилях и жанрах литературы, хорошо знать содержание художественных произведений и биографию поэтов и писателей, но и обладать высоким уровнем эрудиции и широким кругозором. Так как литература тесно связана с историческими событиями и в ней поднимаются острые социальные темы, преподавателю необходимо также знать историю России.

Основная сложность при изучении художественного произведения в иностранной аудитории состоит в слабой степени адаптации литературного произведения. В процессе упрощения грамматических конструкций и замене лексики на знакомую можно не только потерять индивидуальный стиль автора и колорит эпохи, но и превратить аутентичный поэтический текст в учебный [3, с. 5]. Именно поэтому работа с художественным текстом вызывает множество трудностей как у иностранных обучающихся, так и у самого преподавателя литературы. Для того чтобы минимизировать сложности при изучении поэтических произведений, необходимо начинать с отбора материала для занятий.

В настоящее время преподаватели, работающие в иностранной аудитории, активно используют в своей работе поэтические и прозаические произведения А. С. Пушкина, так как язык его произведений близок к современному русскому языку, проблемы, которые он поднимает, актуальны и сегодня, а события реалистичны. Как отмечает Е. С. Белоус, «значимость творчества поэта для российской культуры, его вклад в развитие русского языка и литературы определяют необходимость дальнейшего изучения возможностей использования его поэтических текстов на занятиях» [1, с. 379].

Изучение поэтического произведения проходит в несколько этапов. Прежде чем переходить к анализу и интерпретации содержания стихотворения, необходимо провести работу на уровне фонетики, лексики и грамматики. Разберем основные этапы работы над художественным текстом на примере стихотворения А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье». Работа над поэтическим текстом начинается с историко-культурного комментария. Преподаватель объясняет иностранным слушателям особенности эпохи, в которую было написано произведение, описывает исторические события, происходившие в то время в России. Перед чтением поэтического произведения необходимо изучить краткую биографию А. С. Пушкина. Факты из биографии позволяют лучше понять особенности мировоззрения автора, которые определяют стиль и язык произведения. Вслед за В. М. Мирзоевой мы счи-

таем, что «фоновые знания обучающихся способствуют более эффективному и глубокому восприятию поэтического текста» [8, с. 299]. Возможно, кто-то из иностранных слушателей уже изучал творчество А. С. Пушкина в родной стране или слышал что-то о нем и может об этом рассказать. Если в группе есть обучающиеся, знакомые с художественным миром поэта, необходимо инициировать беседу об этом.

Изучение поэтического текста начинается с предтекстовых заданий, необходимых для развития умений, которые направлены на понимание информации, содержащейся в тексте [6, с. 85]. В первую очередь, необходимо обратить внимание обучающихся на название и посвящение стихотворения («К ***»), связать их с биографией автора:

Задание. Прочитайте биографию А. С. Пушкина. Скажите, кому он написал стихотворение «К *** (Я помню чудное мгновенье)».

К стихотворению дается список новой лексики, которую разбирают до чтения произведения:

Задание. Прочитайте слова. Незнакомые слова запишите в тетрадь: чудное, мгновенье, явиться, мимолетное, виденье, томленье, тревоги, суета, безнадежный, буря, мятежный, рассеять, черты, глушь, заточенье, божество, вдохновенье, душа, пробужденье, бьется, упоенье, воскреснуть, вновь, нежный, прежние.

Объяснение незнакомой лексики следует давать через визуализацию либо через синонимию, антонимию или описательные конструкции с уже известными словами. Прямой перевод лучше не использовать, так как изучаемые слова могут быть переданы неточно или их может не быть в родном языке обучающегося.

Важным этапом освоения новой лексики является ее чтение. Особое внимание иностранного слушателя следует обратить на правильное произношение и ударения в словах не только для понимания смысла текста, но и для ритма, который задает настроение стихотворения. При возникновении трудностей с произношением некоторых слов необходима отдельная работа с фонетикой. Так, сложности могут возникнуть не только у обучающихся из азиатских стран, испытывающих трудности с произношением шипящих и свистящих звуков (например, чудное, безнадежной, шумной суеты, нежный, звучал, или, мятежный, прежние, глуши, заточенья, божества, без жизни, без слез, сердце), но и у иностранных слушателей, владеющих европейскими языками, которым сложно даются йотированные гласные и скопление согласных (например, мгновенье, виденье, томленьях, бурь порыв, во мраке заточенья, без вдохновенья, бьется в упоенье). Чтение сложных слов из стихотворения можно сделать фонетическим упражнением. Преподавателю важно следить за правильным произношением звуков и при необходимости корректировать его.

После разбора новой лексики можно переходить непосредственно к чтению стихотворения и выполнению притекстовых заданий, целью которых является выработка умений обучающихся ориентироваться в поэтическом тексте. Примерами таких заданий могут служить следующие:

Задание. Прочитайте текст. Постарайтесь понять, о чем он.

Для эффективной работы с поэтическим текстом в первый раз стихотворение читается полностью и без комментариев. Это позволяет обучающимся развить языковое чутье и, используя знакомые лексические единицы, попытаться понять общий

смысл произведения. В первый раз стихотворение читает преподаватель, а обучающиеся слушают и глазами следят за текстом. Иностранцам важно услышать правильное произношение, интонацию, ударение в словах, уловить ритм произведения и рифмы. В качестве иллюстрации также можно включить запись чтения произведения профессиональным актером.

После первого прочтения преподавателю необходимо выяснить, понял ли иностранный слушатель текст. Для этого задают вопросы об основной идее стихотворения.

Задание. *Как вы думаете, о чем это стихотворение? Какова основная мысль произведения?*

Ответы на вопросы позволяют более детально понять текст:

Задание. *Найдите в текст ответы на вопросы:*

1. Герой стихотворения мужчина или женщина? Почему вы так думаете?
2. Герой считает героиню красивой? Докажите, почему вы так думаете.
3. Как герой относится к героине – хорошо или плохо? Почему?
4. Какой голос у героини?
5. Какие черты у героини?
6. С чем герой сравнивает появление героини?

Послетекстовые задания необходимы для контроля понимания содержания текста, а также для подготовки иностранных слушателей к самостоятельному восприятию стихотворения и к последующему обсуждению содержания текста.

Задание. *Перечитайте текст и найдите слова, которые описывают чувства героя, когда он видел героиню.*

Задание. *Перечитайте текст и найдите слова, которые описывают чувства героя, когда он жил один.*

Задание. *Подберите синонимы к словам: чудное, мимолетное, безнадежный, глушь, заточенье, пробужденье.*

Задание. *Подберите антонимы к словам: мгновенье, красота, грусть, томленье, буря, воскреснуть, жизнь.*

Задание. *Задайте 3-5 вопросов к стихотворению.*

Задание. *Передайте смысл стихотворения одной фразой.*

После того как сняты фонетические, лексические и грамматические трудности, можно переходить на следующий этап работы с текстом. Предложенные задания способствуют формированию у иностранных обучающихся навыка смыслового восприятия поэтического произведения, понимания авторской позиции, анализа и интерпретации текста.

Задание. *Вам знакомы чувства героя? Была ли у вас в жизни похожая ситуация?*

Задание. *Может ли человек жить без любви?*

Задание. *Согласны ли вы с тем, что любовь пробуждает душу?*

После выполнения всех заданий и работы с текстом важно, чтобы каждый из иностранных слушателей еще раз полностью прочитал вслух стихотворение.

Обучающийся на этом этапе уже сможет с выражением прочитать текст и сопоставить свой вариант с другими вариантами прочтения стихотворения. После

того как все студенты прочитают стихотворение, можно обсудить, чья манера выразительного чтения этого стихотворения соответствует собственным мыслям и чувствам, с чем согласны, а с чем не согласны обучающиеся в каждом прочтении стихотворения.

Таким образом, изучение литературы в иностранной аудитории имеет свою специфику. Трудности, с которыми сталкиваются иностранные обучающиеся и преподаватели литературы, можно минимизировать с помощью отбора аутентичных текстов, а также последовательной работы с текстом через выполнение предтекстовых, притекстовых и послетекстовых заданий. Доступность и понятность содержания, а также актуальность поднимаемых проблем позволяет выбрать в качестве материала для занятий по литературе произведения А. С. Пушкина. Изучение творчества поэта способствует не только расширению лексического запаса и пониманию содержания поэтических текстов, но и повышает мотивацию к изучению русского языка, а также развивает лингвокультурологическую компетенцию и художественное мышление иностранных обучающихся.

Список литературы

1. Белоус Е. С. Лингвокультурологический потенциал произведений А. С. Пушкина в практике преподавания русского языка как иностранного // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Мат-лы XXVIII Междунар. науч. конф. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 378–388.
2. Государственный стандарт по русскому языку как иностранному. Базовый уровень. – 2-е изд., испр. и доп. – М.; СПб.: Златоуст, 2001. – 32 с.
3. Кулибина Н. В. Методика обучения чтению художественной литературы очно и в цифровой среде // Русский язык за рубежом. – 2018. – № 6(271). – С. 4–9.
4. Лапутина Т. В. Поэтический текст Марины Цветаевой на занятиях по русскому как иностранному // Русистика без границ. – 2021. – Т. 5. – № 4. – С. 57–63.
5. Лексический минимум по русскому языку как иностранному. Базовый уровень. Общее владение. – 4-е изд., испр. и доп. – СПб.: Златоуст, 2011. – 116 с.
6. Лосева И. Э. Особенности этапов работы с текстом на занятиях русского языка как иностранного в вузе // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2020. – № 1-1 (40). – С. 84–88.
7. Лысакова И. П. Обучение китайских студентов пониманию средств художественной выразительности в поэтических текстах // Международный научно-исследовательский журнал. – 2023. – № 8(134). Эл. ресурс. URL: <https://research-journal.org/archive/8-134-2023-august> (дата обращения: 10.02.2024).
8. Мирзоева В. М. Возможности анализа художественного текста в аспекте обучения русскому языку как иностранному (на материале произведений А. С. Пушкина) // Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся: сб. материалов IV Междунар. науч.-метод. конф., Воронеж, 28–30 января 2016 г. – Воронеж: Научная книга, 2016. – С. 296–303.
9. Мусатова Г. А. Работа с художественным текстом на занятиях по русскому языку как иностранному (на примере лирического произведения А. С. Пушкина «Я вас любил...») // Актуальные проблемы современной лингвистики: материалы Всерос. науч.-практ. конф., Рязань, 25 мая 2021 г. – Рязань: Рязанское ВВДКУ им. генерала армии В. Ф. Маргелова, 2021. – С. 63–67.
10. Приказ от 18 октября 2023 г. № 998 «Об утверждении требований к освоению дополнительных общеобразовательных программ, обеспечивающих подготовку иностранных граждан и лиц без гражданства к освоению профессиональных образовательных программ на русском языке». Эл. ресурс. URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=460057> (дата обращения: 10.02.2024).

**О критериях отбора художественных текстов
для формирования лингвокультурологической компетенции
на занятиях по русскому языку как иностранному у слушателей
подготовительного курса медицинского вуза**

В статье предлагается классификация критериев отбора художественных текстов для формирования лингвокультурологической компетенции на занятиях русского языка как иностранного у слушателей подготовительного курса медицинского вуза. В основе классификации лежат принципы доступности и уместности содержания текстов для профессионально-ориентированной аудитории.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, лингвокультурологическая компетенция, художественный текст.

Natalja N. Vostroknutova

**About the Criteria for the Selection of Literary Texts for the Formation
of Linguistic and Cultural Competence in the Classes of Russian as a Foreign
Language for Students of the Preparatory Course of a Medical University**

The article proposes a classification of criteria for the selection of literary texts for the formation of linguistic and cultural competence in the classes of Russian as a foreign language for students of the preparatory course of a medical university. The classification is based on the principles of accessibility and relevance of the content of texts for a professionally oriented audience.

Key words: Russian as a foreign language, linguistic and cultural competence, literary text.

В современном пространстве обучения любому иностранному языку большое место отводится формированию лингвокультурологической компетенции у обучающихся. «Культурный компонент в преподавании русского языка как иностранного становится одним из важнейших средств развития духовного мира человека, приобщения его к другому национальному самосознанию, в конечном счете – русской языковой личности» [4, с. 213]. Не является исключением и пространство преподавания русского языка как иностранного в высшем учебном заведении. В настоящей статье ставится цель представления опыта работы с художественным текстом в аудитории слушателей подготовительного курса из ближнего зарубежья Северо-Западного государственного медицинского университета им. И. И. Мечникова (далее – университет).

Художественный текст аккумулирует ценностные компоненты речевой культуры, является носителем этических и эстетических норм времени, места и человека. Говоря иначе, автор художественного текста в идиостиле не только реализует собственный духовно-нравственный потенциал, но и презентует потенциал нации в целом. Как любой текст, художественный текст – результат речевого акта; «...интерпретация его – восстановление данного акта, речевая деятельность. Последняя является подлинной причиной изменений узуса. В этой причине – намерение, связанное с потребностью сделать свои мысли и желания достоянием других»

[2, с. 53]. В процессе изучения иностранного языка художественный текст становится инструментом познания инокультуры не просто в языковом выражении, но и в индивидуально-авторском (речевом) «преломлении». «Чтобы текст осознавался как деятельность, его каждый раз нужно «оживлять» – (ре)конструировать, (вос)производить» [2, с. 53]. И в этом смысле иностранцы уже на ранних этапах изучения русского языка могут быть посвящены в таинства художественного творчества как сотворения языковой реальности.

Однако, говоря о профессионально-ориентированной аудитории нефилологического вуза, нужно отметить, что подход к выбору художественных текстов усложняется из-за необходимости мотивировать слушателей курса на языковой анализ и – шире – освоение культурологического компонента языковых единиц (в первую очередь, лексем). Опыт работы в медицинском университете подсказывает, что главными принципами отбора текстов для занятий являются доступность и уместность.

Под *доступностью* в данном случае понимается такое качество текста, которое позволяет читателю не только достаточно полно понимать содержание текста, но и – в дальнейшем – использовать арсенал его средств в собственной речевой практике. *Уместность* речи (текста) подразумевает ее соответствие целям и задачам общения (под общением здесь понимается процесс восприятия текста и его воспроизведения).

Исходя из этих принципов можно определить ряд критериев отбора художественных текстов в профессионально-ориентированной аудитории слушателей – в нашем университете это будущие врачи, ученые-медики. Классификацию критериев приводим здесь не по принципу от более к менее важному (или наоборот), поскольку все критерии имеют равноценный характер, а по логике организации материала в качестве учебного средства.

Одним из первых критериев следует назвать следующий: *соответствие материала этапу обучения*. Выносим данный критерий в главную (начальную) позицию, поскольку с самого начала необходимо определить, на каком уровне языкового навыка находятся наши слушатели. В университете обучаются группы как из ближнего, так и из дальнего зарубежья. В первом случае слушатели из Туркменистана, Казахстана, Таджикистана владеют базовыми навыками письма, говорения и аудирования на русском языке. Поэтому им необходим, в самом начале, корректировочный курс, включая работу над фонематическим слухом и постановку произношения (однако условий для подобных занятий в университете на данном этапе нет). Русский язык является языком-посредником в учебном процессе, однако многие лексемы приходится объяснять описательным способом или через ассоциативы, более «простые» лексемы. Например, *кручиниться* – ‘грустить’ (*печалиться*, *тосковать* уже не подходит, т.к. и этих слов слушатели не знают); *восторгаться* – ‘очень сильно радоваться чему-либо’ (*восхищаться* – может быть неизвестно слушателям); *багрец* – ‘нечто (осенние листья) темно-красного цвета’ и т.п.

Во втором случае – представители Алжира, Сирии, Ливана, Египта, Ирана, Ирака никогда не занимались русским языком, но это не первый для них иностранный (европейский) язык. Поэтому языком-посредником в учебном процессе становится английский или французский. По признаку «владение языком-посредником» распределяются в группы слушатели и определяются преподаватели. И все же группы чаще всего не монолитные. Однако, по возможности, при формировании

групп учитывается *критерий монокультурности или поликультурности обучающихся*. В связи с этим критерием отбираются тексты и выстраивается диалог на занятии.

На первых этапах всем слушателям (с разным уровнем подготовки) предлагаются *учебные* тексты. Основой учебно-методического комплекса дисциплины «Иностранный (русский) язык» в университете является учебник Л. В. Московкина, Л. В. Сильвиной «Русский язык. Учебник для иностранных студентов подготовительных факультетов» [5]. Все тексты вплоть до урока 22 (половина учебника!) именно *составлены* авторами с целью формирования коммуникативной компетенции: средствами воссоздания речевых ситуаций (например, диалог друзей, телефонный разговор, диалог врача с пациентом и пр.), создания текстов с «простой» постановкой проблемы (например, для чего нужно изучать иностранные языки, какой подарить подарок другу и пр.); лингвистической компетенции (в первую очередь, для формирования грамматического навыка). Тем не менее, в этих текстах уже встречаются персоналии (*здесь – термин методики преподавания языка*) русской культуры – имена и обозначение рода деятельности писателей, поэтов, врачей, исторических деятелей и т.д. И в этом случае слушателям не всегда понятно, для чего им знать о чем-то из русского культурного наследия.

Критерий потребности знания содержания текстов (мотивационный аспект) является одним из самых зыбких. Слушатели подготовительных курсов – вчерашние школьники, чей выбор будущей профессии не всегда носит осознанный характер, часто они отмечают, что этот выбор был сделан не самостоятельно, а по совету родителей [1], поэтому важной задачей для преподавателей подготовительных курсов является активация у обучающихся мотивации к обучению именно в медицинском вузе. Более того, к обучению именно в Санкт-Петербурге, поэтому в рабочей программе кафедры русского языка как иностранного университета большое внимание уделяется темам о Санкт-Петербурге. Однако тема раскрывается, в основном, на материале текстов учебных, а не художественных.

Среди художественных текстов на эту тему в учебнике предлагаются следующие: А. С. Пушкин «Люблю тебя, Петра творенье...» (фрагмент из поэмы «Медный всадник» в уроке 23 учебника [5, с. 258]) с одним послетекстовым заданием на знание разных мест в Петербурге (здесь обратим внимание на то, что обучающиеся университета не склонны к разносторонним прогулкам по городу, в котором они живут во время учебы); А. Розенбаум «Прогулка по Невскому» (тот же урок 23 учебника [5, с. 264–265]) с послетекстовыми заданиями, также нацеленными на актуализацию запомнившихся мест Петербурга, и с одним заданием творческого характера: напишите сочинение на тему «Санкт-Петербург: история и современность». Следует отметить, что в учебнике не представлены возможные способы, *как* писать сочинение.

В свою очередь, помимо рекомендаций авторов учебника, нами предлагается для анализа еще одно из произведений короткого жанра о Санкт-Петербурге – стихотворение А. С. Кушнера «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» (в сокращении). Если «Прогулка по Невскому» А. Розенбаума точно соответствует теме рабочего плана «Невский проспект», являясь примером эстетического восприятия и, условно, преобразования через слово действительной реальности, при этом дополнительно формируя более объемный образ Петербурга – в личностной парадигме, то стихотворение А. С. Кушнера – это выход за узкотематические рамки, это предложение к прогулке по городу незнакомому, в учебных текстах не представленному.

Мотивационный аспект в рассмотрении этого текста усиливается за счет жанра «экскурсии» в слове, особенно если слово подкрепить визуальным рядом (набором слайдов): «вдоль Мойки», «Меж Марсовым полем и садом / Михайловским, мимо былых / Конюшен, широким обхватом / Державших лошадок лихих», «То с вазами дом Фомина, / Пойдем мимо пушкинских окон, / Музейных подобранных штор, / Минуем Капеллы широкой / Овальный, с афишами, двор», «Пойдем, как по берегу Леты, / Вдоль окон пойдем и дверей, / Вдоль здания Главного штаба», «Потом через Невский, с разбегу, / Все прямо, не глядя назад, / Пойдем, заглядевшись на реку и Строганов яркий фасад» и т.д. [3]. Преподаватель (вслед за автором) – экскурсовод, но не только по местам Петербурга, но и по «европейскости» этого города, вписанности его в европейскую культуру: Марс («Марсово поле»), река Лета («как по берегу Леты»), классический стиль в архитектуре («без этих колонн и перил»), Голландия («Голландии новый багрец»). Так через стихотворение можно проиллюстрировать концепт «окно в Европу». В качестве заключительного этапа работы с текстом обучающимся предлагается написать маршрут прогулки по родному городу (или столице родной страны) и озвучить его в аудитории, по возможности снабдив визуальным рядом.

Обращаясь к медицинской тематике в лингвокультурологическом аспекте, предлагаем обучающимся для рассмотрения стихотворение Л. И. Ошанина «Люди в белых халатах» (с обязательным прослушиванием песни на эти стихи, музыка Э. Колмановского) [7]. Этапы и фрагменты анализа фразеологизма *люди в белых халатах* с точки зрения его аксиологической составляющей могут выглядеть следующим образом. Введение понятия *люди в белых халатах* в арсенал этически актуальных форм поведения (и средств речевого проявления) будущего медицинского работника осуществляется в два этапа. На первом этапе мы предлагаем рассмотреть семантику слова *белый* в традиции употребления в русском языке. При этом необходимо предложить не только контексты узуальных, хотя и зачастую метафорических, значений (*белый гриб, белый свет, белый день, белый верх / черный низ*), но и контексты их эстетического функционирования. Например (здесь и далее, если специально не оговорено, примеры взяты из тезауруса Национального корпуса русского языка [6]):

«Есть на белой горе белый город,
окруженный раскаленными песками.
Есть в том городе храм золотоголовый,
а внутри прохладная пещера»

(О. Г. Чухонцев. «Я из темной провинции странник...»), – белый цвет как репрезентант сакрального, иного мира (*не от мира сего*) (возможно включение информации, в том числе и визуальной, о белокаменной России на примере новгородского храмового зодчества).

«Покажется, что белый свет протух,
пожарами подземными пропитан.
Завален город дымом ядовитым,
слежавшимся, как тополиный пух»

(М. Н. Айзенберг. «Покажется, что белый свет протух...») – белый как характеристика мира светлого, незапятнанного, свежего, первозданного (актуализируется устойчивое выражение слов *белый свет*). При рассмотрении данного примера необходимо обратить внимание обучающихся на существование мира светлого как

желанного идеала в противовес миру земному, где возможно осквернение, замутнение этого идеала. Тем самым преподаватель дает понять слушателям, что существует опасность стягивания чистого идеала из мира высшего в мир бренный, смешение вечных ценностей с псевдоценностями, с преходящим.

«Двор сиял, как промытое фото.
Веренице халуп и больниц
Сообщилось серьезное что-то –
Белый верх, так сказать, черный низ»

(С. М. Гандлевский. «Первый снег, как в замедленной съемке...») – белый цвет как признак официальной праздничности: рассматривается российский обычай официальности и строгости в одежде в определенных случаях. На данном этапе исследования белого цвета возможно введение понятия дресс-код, необходимого в освоении культурной компетенции.

«Боже, ты показываешь зиму
Мне, чехлы и валики ее,
Тишину, монашескую схиму,
Белый снег, смиренье, забытье,
И, организуя эту встречу,
Проверяешь десять раз на дню:
Неужели так и не замечу,
Чудных свойств ее не оценю?»

(А. С. Кушнер. «Боже, ты показываешь зиму...») – на данном примере белый рассматривается как признак веры, чистоты религиозного чувства. Более того, можно указать на необходимость очищения человеческой души в смирении внутри религиозного сознания.

Из представленных примеров видно, что лексема *белый* является символом чистоты, «верха», идеального мира. Параллельно с решением главной задачи (введение обучающихся в круг концепта *белый* в лингвокультурологическом поле русского языка) осуществляется решение задачи «побочной», сопровождающей – освоение собственно языковых (лексических) единиц, понимаемых иностранцами после разъяснения преподавателя, контекстуально в ценностных «слоях» действительности (религия, духовность, чистота, высота помыслов и деяний): *золотоглавый, белый свет, белый верх, монашеская схима, смиренье* – на контрасте с *халупы, протухнуть, ядовитый дым, черный низ*.

Учитывая непрофильное (нефилологическое) направление обучения, преподаватель лишь направляет внимание обучающихся на ключевые слова, которые подводят их к главной идее-выводу: белый – цвет *высшего*, чистого мира.

На втором этапе предлагается рассмотрение стихотворения-источника фразеологизма *люди в белых халатах* (с прослушиванием песни):

Смерть не хочет щадить красоты
Ни веселых, ни злых, ни крылатых.
Но встают у нее на пути
Люди в белых халатах ... [7].

В ходе беседы о содержании песни актуализируются этико-эстетические (ценностные) компоненты фразеологизма. Особо подчеркивается важность осознания высокой миссии профессии врача, устойчивость представлений о такой миссии в сознании и в языке русского народа. Если врач не желает соответствовать *высокому*

статусу своей профессии, он подвергается осуждению. Этот тезис можно проиллюстрировать краткими, но весьма репрезентативными примерами из художественной и публицистической литературы, например:

«Не ему было ведомо, что движут в подобных случаях людьми усердие, корысть или страх, сам он желал отделаться от болезненных поручений просто как можно быстрее и всякий раз только из брезгливости всё исполнял в лучшем виде, исхитряясь притом сверкать стерильной чистотой и оправдывая полностью одно из названий, данное врачам, – «люди в белых халатах» (Олег Павлов. Карагандинские девятины, или Повесть последних дней // «Октябрь», 2001) – на данном примере возможно объяснение авторской иронии (и даже сарказма) в адрес героя, выраженной путем употребления предметно-образного фразеологизма *стерильная чистота* в контексте духовной характеристики героя.

«А может быть, люди в белых халатах банально опасаются, что с принятием закона за неправильные диагнозы или лечение придётся реально отвечать?» («Прейскурант на ошибку» (2013.05.31) // «Новгородские ведомости», 2013) – рассмотрение данного контекста употребления фразеологизма возможно провести в русле размышлений о высокой ответственности профессии врача, которая (ответственность) является общепризнанной, неоспоримой.

«[маруся, писк] Не подумайте, что я ради денег спрашиваю; нет, меня задело другое: с каким хладнокровием люди в белых халатах смотрели на перепуганную и плачущую мать (меня)» (Форум: Статистика инфекционной заболеваемости в РФ, 2004–2011) – данный пример, взятый из разговорной речи, еще раз подтверждает тезис о том, что высокая миссия людей в белых халатах осознается всеми носителями русского языка, а несоответствие врача этой миссии осуждается.

Таким образом, работа на занятии в русле мотивационного аспекта (критерия потребности знания содержания текстов), на наш взгляд, должна, с одной стороны, носить *ознакомительный* характер – без углубленного разбора идиостилевого плана произведений, а лишь в приближении к важности ценностного компонента актуализированных лексем. С другой стороны, сама актуализация определенных лексем имеет целенаправленность – в сторону глубокого проникновения в культуру русского народа, в этико-эстетическую сферу языка.

Тем самым тексты отбираются с учетом еще одного важного *критерия – ценности содержания в лингвокультуре изучаемого языка*. При этом обязательно вводить на занятиях элементы сравнения иной и родной лингвокультур (например, символ *белый* в разных странах) и подводить обучающихся к выводу об общечеловеческих ценностях, которые могут быть символически выражены сходно или по-разному. Роль преподавателя в выборе текстов с символикой, ценной для любой лингвокультуры, становится основополагающей. В этом случае можно говорить о *критерии воспитательной ценности текстов*.

Считаем, что стихотворные фрагменты для анализа в данном случае являются более предпочтительными по нескольким причинам. Во-первых, это краткие, сжатые тексты – их можно быстро и легко прочитать. Во-вторых, это тексты, емкие по содержанию, то есть именно «концентраты» ценностной компоненты языка. В-третьих, они организованы ритмически, настраивают на восприятие этико-эстетической информации собственной формой. И, наконец, они, будучи вырванными из широкого контекста, могут репрезентировать актуализируемые (по педагогиче-

скому замыслу) лексические единицы без необходимости глубокого филологического анализа. Но даже и такого рода анализ на подготовительном курсе возможен только в группах слушателей из ближнего зарубежья.

Для обучающихся из дальнего зарубежья предлагается ознакомительное чтение текста, составленного на основе тех лексем, которые помогают формированию образа той или иной ценности, например, как в случае со словом *белый* и фразеологизмом *люди в белых халатах*: через визуальный ряд (белостенные русские храмы, белый верх и черный низ в одежде, первый белый снег, белый медицинский халат) – к ценности чистоты и высоты личности человека в профессии врача и в человеческой жизнедеятельности в целом.

В качестве *предтекстовых заданий* можно предложить следующие: 1. О чем вы думаете, когда слышите слово *белый*? 2. Когда в вашей стране принято надевать белую одежду? 3. Символом чего является белый цвет в вашей стране? 4. Прочитайте текст о том, как белый цвет понимают в России.

Послетекстовые задания могут звучать так: 1. Символом чего является белый цвет в России? 2. Сравните, как слово *белый* употребляется в русском языке и в вашем родном языке – с какими словами? 3. Почему в России врачей называют *люди в белых халатах*? 4. Как в вашей стране называют врачей? 5. Перескажите текст, дополнив его сведениями о значении символа *белый* в вашей стране.

В заключение отметим, что формирование лингвокультурологической компетенции у обучающихся на занятиях по русскому языку как иностранному тесно связано с процессом формирования личности в целом, а также профессионально-ориентированной составляющей личности. В данной статье мы перечислили лишь самые важные, на наш взгляд, критерии отбора художественных текстов с вышеставленными целями и предприняли попытку обосновать необходимость работы именно с художественными текстами как выразителями этико-эстетической (ценностной) парадигмы языка. Составление учебных текстов также необходимо основывать на тех ценностях, которые выражены в текстах художественных, что требует от педагогов серьезной предварительной подготовки, неспонтанности, творческого пересоздания нескольких художественных (даже поэтических) фрагментов в один квазихудожественный прозаический текст, приближенный к публицистическому стилю.

Список литературы

1. ВострокнUTOва Н. Н. Некоторые аспекты адаптации иностранных слушателей подготовительного курса и иностранных студентов 1-го курса в российском вузе (на примере ФГБОУ ВО СЗГМУ им. И. И. Мечникова Минздрава России) // Современное образование: содержание, технологии, качество. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), 2023. – Т. 1. – С. 489–492.

2. Гагарина Н. Н. Текст – средоточие всех проблем (о лингвостилистической интерпретации текста) // Вестник ТвГУ. Выпуск «Лингвистика и коммуникация». – 2007. – № 29 (57). – С. 53–58.

3. Кушнер А. С. Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки... // Петербург – Петроград – Ленинград в русской поэзии. – Л.: Лениздат, 1975. – С. 427–429.

4. Марфина Ж. В., Соболева И. А. Лингвокультурологический вектор изучения русского языка как иностранного // Русский язык и культура за рубежом: лучшие образовательные практики: сб. материалов I Междунар. научно-практ. конф. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2021. – С. 213–220.

5. Московкин Л. В., Сильвина Л. В. Русский язык. Учебник для иностранных студентов подготовительных факультетов. – СПб.: Пресс, 2019. – 528 с.

6. Национальный корпус русского языка. Эл. ресурс. URL: <https://ruscorpora.ru/> (дата обращения: 01.06.2021).

7. Ошанин Л. И. Люди в белых халатах. Эл. ресурс. URL: <http://sovmusic.ru/text.php?fname=belhalat> (дата обращения: 01.06.2021).

**Лингвокраеведческий подход к пушкинскому наследию
(кавказский период творчества поэта для иностранных студентов Кубани)**

Ценностная составляющая пушкинского наследия позволяет познакомить иностранных студентов из ближнего зарубежья с культурно обусловленной языковой картиной мира русского человека, а также познать вторичную картину мира носителя русского языка на основе пушкинских произведений о Юге России, представленных с обширными историко-лингвистическими комментариями в пособии, адресованном иностранным студентам инженерных вузов Кубани.

Ключевые слова: лингвокраеведение, А. С. Пушкин, Кавказ, Кубань, иностранные студенты, аксиология.

*Olga A. Gordienko, Ines-Valentina Rus-Bryushinina,
Yulia Sh. Yusupova*

**Linguistic and Local Lore approach to Pushkin's Heritage
(The Caucasian Period of the Poet's Work for International Students of Kuban)**

Russian Russian heritage's value component allows foreign students from neighboring countries to get acquainted with the culturally conditioned linguistic picture of the world of the Russian person, as well as to get to know the secondary picture of the world of a native Russian speaker on the basis of Pushkin's works about the South of Russia, presented with extensive historical and linguistic comments in the manual addressed to foreign students of engineering universities of Kuban.

Key words: linguistics, A. S. Pushkin, Caucasus, Kuban, foreign students, axiology.

Иностранные студенты, приезжая на учёбу в другую страну, попадают в иную культурную среду, формировавшуюся веками. Они являются носителями своих древних культурных традиций, закреплённых в культуре и языке и составляющих первичную картину мира. Эта картина мира воспринимается как норма и сначала входит в противоречие с традициями другой страны. Чем быстрее начнёт формироваться вторичная картина мира (в данном случае картина мира носителя русского языка), тем естественнее будет процесс изучения русского языка, проще приобретение специальности на нём, принятие культурных ценностей страны, доверительное и уважительное отношение к обычаям страны, к носителям её культуры, а также к знаковым личностям в истории и культуре.

Особенно это касается регионов России в связи с тем, что иностранцам требуется познакомиться также и с их обычаями и культурой (в нашем случае – Кубанью и Северным Кавказом). Кубань и Кавказ многонациональны, их население говорит на различных языках, а за долгое время сосуществования жители Кубани научились уважать обычаи других народов и реагировать на них абсолютно адекватно. В этом мы видим и вклад великого русского поэта А. С. Пушкина как знаковой фигуры, давшей оценку положения на Северном Кавказе и Кубани XIX века с позиций бу-

дущего развития взаимоотношений народов, населяющих эту территорию. Для иностранных студентов, будущих инженеров, не получивших в своей стране базового лингвокультурного образования (в данном случае приехавших из ближнего зарубежья и владеющих русским языком чаще всего на бытовом уровне), осознание обычаев и взаимоотношений русского народа и кавказских народов представляет сложность. Поэтому в вузовском курсе русского языка как иностранного и неродного предусмотрено лингвокраеведение, которое предполагает ценностную в историко-культурном плане интерпретацию предлагаемой обучающимся информации, тем самым прибегая к использованию принципов лингвокультуры и аксиологической лингвистики.

Предметом исследования аксиологической лингвистики является, как известно, «рассмотрение языковой личности в контексте культуры», «языковое воплощение ценностей» в дискурсе [6, с. 4], рассматриваемом как «текст, погружённый в ситуацию общения» [6, с. 5], т.е. «аксиогенную ситуацию» [6, с. 7], требующую принятия личностного решения.

Предметом данного исследования выступают аксиогенные ситуации, представленные в пушкинском наследии, относящемся к Кубани и Северному Кавказу. Объектом рассмотрения являются пушкинские тексты, в которых рассказывается о многонациональном населении Кавказа и непосредственно Кубани, даётся авторское добрососедское отношение к коренным жителям, высказывается мнение о дальнейшем слиянии народов на территории Северного Кавказа. А аксиологическое видение ситуации как раз и предполагает построение дальнейшего событийного ряда, выявление черт будущего в ситуации настоящего.

Гипотеза исследования: если ознакомить иностранных студентов с пророческим взглядом А. С. Пушкина на будущее Северного Кавказа и Кубани, представленным в его творчестве указанного периода, в сочетании с современными сведениями о Северном Кавказе и Кубани с использованием мультимедиа, то это позволит иностранцам позитивно воспринять южный регион России, оптимизировать межкультурную коммуникацию, поможет привести к дальнейшему успешному экономическому взаимодействию со странами ближнего зарубежья, к признанию Кубани иностранными студентами своей второй малой родиной.

Для реализации намеченного были созданы, во-первых, учебные тексты для иностранных студентов бакалавриата на основе научных разработок крупнейших литературоведов и пушкинистов Кубани, а также биографических очерков о нахождении А.С. Пушкина на Кавказе и Кубани. Это работы Н. Ф. Велингурина [2], А. В. Соловьёва [11], В. Н. Ратушняка [9], В. П. Бардадыма [1], Е. В. Щетнёва [14], М. А. Цявловского [7], Л. Гроссмана [5], А. Чернова [8], О. А. Гордиенко, Т. А. Париновой, В. Е. Зиньковской [3] и др.

Во-вторых, с помощью электронного образовательного ресурса [15] проведено знакомство с современной жизнью южного региона России и с историей заселения Кубани, с бытом многочисленных малых народов, объединённых сейчас в единое население Кубани, говорящее на русском языке, который далеко не для всех жителей является родным национальным языком.

Изучение истории Кубани, наблюдение многонациональных традиций во время ярких национальных праздников под открытым небом, просмотр фильмов краеведческой тематики, общение со сверстниками в интернете и во время занятий

в университете позволяет иностранцам из ближнего зарубежья достаточно близко познакомиться с Кубанью. Но, чтобы чувство сопричастности стало внутренним, лично принятым, нужно окунуться в мир ценностно ориентированной художественной литературы и взять в проводники великого художника слова, каким является А. С. Пушкин, не раз обращавшийся к кавказской тематике и, главное, умевший восхищаться красотой южной земли, показать красоту человека, благородство поступков, чистоту помыслов.

Мир пушкинской поэзии и прозы следует характеризовать как аксиогенный, под которым В. И. Карасик понимает серию ценностно порожающих ситуаций [6, с. 8], на которые должен быть получен читательский отзыв. Этот мир отличают ценностно значимые ситуации, которые читатель должен осмыслить и сделать вывод о том, какую сторону принять, какое мнение разделить. Такую внутреннюю обработку информации В. Ф. Чертов называет «коммуникацией читателя с писателем» [13, с. 75]. И в этой коммуникации наиболее проявлена ценностная составляющая.

Языковая картина мира тесно связана с этнической картиной мира, с национальным самосознанием и с его ценностной стороной. Например, когда значимый поступок героя, принадлежащего к одной национальности, воспринимается столь же значимым читателем другой национальности, а авторская оценка происходящего принимается читателем за единственно верную и подтверждается его личной оценкой. В этом случае следует говорить о читательском отзыве, о совпадении терминальных (общечеловеческих) ценностей.

Давать пушкинский текст иностранцам в полном объёме и без историко-культурных комментариев, конечно, нельзя. Поэтому нами подготовлены два лингвокраеведческих учебника: на бумажном носителе с притекстовыми вербальными комментариями в виде иллюстраций и историко-краеведческих справок [10], а также электронный вариант учебника [15] с «поликодовым многофункциональным учебным цифровым текстом» (термин В. Ф. Чертова [13, с. 74]) с мультимедийными комментариями. Комментарии позволяют представить материал в вербальном, иконическом, аудиальном, графическом и др. форматах. Оба пособия сопровождаются расширенным литературоведческим комментарием, представленным во введении в виде словаря литературных терминов, к которому отсылаются учащиеся на протяжении всего текста учебника.

Историко-культурный материал представлен от простого к сложному. Сначала дана биография А. С. Пушкина с акцентированием событий, связанных с его путешествиями на Кавказ. Затем студенты знакомятся с поэзией и прозой, посвящённой Кавказу. Здесь используются пометы, указывающие на повышенную сложность отдельных произведений (повесть «Выстрел», представленная в отрывках, стихотворения «Кобылица молодая», «К морю» и др.).

Материал имеет аксиологическую направленность. Акцентируются моменты, связанные с ценностными установками поэта. Сюда относится отношение к казакам-наездникам, охраняющим границу, к девушке-горянке в «Кавказском пленнике», к честному и благородному горцу Тазиту из одноимённой поэмы. Также в качестве аксиологически ориентированного историко-страноведческого комментария приводятся примеры высоких и преданных отношений между декабристами, сосланными на Кавказ, и их женами. Приводится история подвига генерала Н. Н. Раевского, сумевшего первым в ходе войны с Наполеоном поднять русских

солдат в атаку, которую в первых рядах поддержали два его малолетних сына, одетые в солдатскую форму. Сюда же относятся примеры взаимоотношения со спутниками Пушкина во время путешествия по Кубани (Марией Раевской и Раевским-младшим), восторг, который вызывает у поэта природа горных районов.

Высокие этические качества, ценностные установки добросердечного русского человека позволяют вести диалог читателя с писателем, задают нормативное (образцовое) гуманное отношение к людям разных национальностей.

Пушкин для иностранных студентов начинается со сказок, так как жанр сказки менее всего этнически окрашен, в нём наиболее проявлены ценностные отношения борьбы добра и зла, сказочные сюжеты часто являются «бродячими» и поэтому воспринимаются людьми разных национальностей как типичные. С чудесными иллюстрациями Николая Кочергина (1956) иностранным студентам предлагается сказка А. С. Пушкина «У лукоморья дуб зелёный» (знаменитый пролог к поэме «Руслан и Людмила»), отразившая впечатления поэта о поездке по побережью Чёрного и Азовского морей. Поэт побывал на месте, где сходятся Чёрное и Азовское моря, на так называемом «Лукоморье» (старинное название морского залива, похожего на изогнутый в виде лука для стрел выступ в море). В сказке действуют злые сказочные существа и благородные богатыри – и читателю сразу понятно, на чьей стороне ему следует быть. А помещённая в эпилоге строка «Там русский дух... там Русью пахнет!» утверждает право русского человека (и того, кто разделяет с ним это право) на деятельное служение добру, на утверждение в этом плане себя и на преобразование мира вокруг, пусть ещё сказочного, но уже проявленного во внутренней ценностной установке.

Следующая аксиогенная ситуация разворачивается в предлагаемой далее иностранцам незаконченной поэме-легенде «Тазит», задуманной в ходе поездки по Кубани. Главный герой поэмы, Тазит, – молодой кабардинец. По законам гор, его, младшего сына, отдают на воспитание в чужую семью, чтобы он вырос не неженкой, а храбрым и мужественным воином. Но, на беду, Тазит – романтик. Его не привлекают грабежи караванов, идущих к морским портам через Кавказские горы, кровная месть, погоня за наживой. И, пока он один, он чётко следует своим гуманным ценностям, даже обретает любовь девушки, разделяющей его взгляды. Но тут он сталкивается с жёсткими законами социума: девушку не отдают замуж за Тазита, поскольку норма поведения в обществе горцев иная, иные ценности. В противовес жестокому решению горцев разъединить влюблённых, читатель делает иной ценностный вывод. В процессе углубления в аксиогенную ситуацию произошла мажорная коммуникация читателя с писателем: читатель уже разделит ценностную позицию автора и вступил на сторону его героя. В эпилоге читателю предоставляется самому сделать выбор дальнейшего развития сюжета легенды. И этот вывод ценностно обусловлен.

Следующая аксиогенная ситуация, предлагаемая иностранному студенту в поэме «Кавказский пленник», – это одна из реальных ситуаций, произошедшая во время Кавказской войны. Молодой русский офицер попадает в плен к горцам, и его используют как бесплатную рабочую силу на высокогорном пастбище. У него нет вражды к горцам, а у молодой черкешенки, которая приносит ему еду, нет вражды к нему. События разворачиваются так, что появляется несколько вариантов развития ситуации: совместный побег из плена и счастливая жизнь в горах, возвращение

вместе с черкешенкой в русский стан, организация побега пленника без черкешенки. Но пленника дома ждёт любимая девушка – и черкешенка мужественно избирает третью ситуацию, хотя эта ситуация предполагает смерть влюблённой девушки, о чём черкешенка не сообщает пленнику. Казалось бы, опять трагедийный финал, но ценностная установка создана. Читатель, используя принятую им ценностную позицию, может вступить в спор с автором, с героями, но не останется равнодушным.

Как можно видеть, А. С. Пушкин предлагает читателю войти в аксиологически обусловленную коммуникацию с ним и с литературными персонажами – другими «виртуальными участниками» [12, с. 7] диалогических отношений – и выстроить системы ситуативных диалогических отношений: автор – герой; автор – героиня; герой – героиня; героиня – её родные; герой – его родные и любимая; героиня – любимая героя; читатель – автор; читатель – читатель.

Вступая в виртуальную коммуникацию, читатель тем самым становится в каком-то роде соавтором, начиная ценностно обусловленный виртуальный диалог с героями произведения принимая и принимая общую ценностную позицию автора. В этом и состоит, на наш взгляд, аксиогенная (ценностнопорождающая) [6, с. 8] специфика пушкинского творческого наследия, рассмотренного нами на примере кавказского периода его творчества.

Войти в виртуальный диалог иностранному студенту помогают послетекстовые задания, в которых предлагается выразить своё оценочное мнение и провести параллели между русской и зарубежной литературой, чтобы установить соответствие между национальными ценностями, заявить об их терминальном (всеобщем) характере, что представлено в следующем задании.

Ответьте на вопросы к тексту.

1. Какой подневольной работой занимался русский офицер в черкесском ауле?
2. Как пленник относился к черкесам, как описывал их быт?
3. Какая природа его окружала?
4. Как черкесы относились к пленнику и почему?
5. Почему черкешенка полюбила пленника?
6. Почему она помогла пленнику бежать?
7. Как она это сделала?
8. Почему она отказалась убежать вместе с ним?
9. Что совершила черкешенка после побега пленника?
10. О каком качестве девушки говорит этот её поступок?
11. Была ли история о русском офицере и черкешенке полностью придумана Пушкиным?
12. К каким литературным направлениям следует отнести произведение А. С. Пушкина «Кавказский пленник» (к романтизму или к реализму)? Объясните, почему (пользуйтесь разделом «Основные понятия, термины, определения» на с. 8–10 [10, с. 8–10]).
13. Почему эта красивая история о любви могла произойти в таком романтическом месте, в горах Кавказа?
- 14.* Содержание какой трагедии Уильяма Шекспира перекликается с поэмой Пушкина и почему? [10, с. 101].

Как видим из представленных выше вопросов, задача овладения лексикой пушкинского времени на продуктивном уровне не ставится перед иностранными студентами инженерного вуза, но лингвистический комментарий этой лексики в предтекстовых заданиях обязателен. Он представлен разными способами для овладения тематическими группами слов. Например, следующее задание.

Данные ниже слова расположите в последовательности увеличения проявления признака (например: маленький – большой – огромный): ребёнок, взрослый,

подросток; глупый, умный, неглупый; реальный, нереальный, полуреальный, сказочный, полусказочный; сытый, голодный, полуголодный; правдивый, хитрый, бесхитростный, лукавый; чрезвычайная ситуация, привычная ситуация, острая ситуация [10, с. 74].

Определите значение производных слов, исходя из значения производящих слов: унывать – уныние; бежать – побежать – побег; кликать (громко звать издали) – кликнуть (позвать один раз) – перекликнуться – перекликаться; рыдать (плакать) – рыдание; молить – умолить – умолять, молиться, молитва; молвить (говорить) – безмолвный – безмолвие [10, с. 94].

Чтобы закрепить ценностное отношение к творчеству поэта и упрочить личностный взгляд на его ценность для русской и мировой литературы, предлагаются портреты А. С. Пушкина, написанные известными художниками: В. Матэ, И. Е. Репиным, Д. Белюкиным, Л. Пастернаком, В. А. Тропининым, А. Волковым; а также памятники, выполненные скульпторами А. М. Опекушиным, Р. Р. Бахом, М. К. Аникушиным, В. А. Ждановым. У каждого автора представление об изображённом ими поэте собственное, с индивидуальным акцентом. Студентам предлагается найти наиболее близкое им изображение и объяснить, почему А. С. Пушкин для них именно такой. Это задание построено по принципу оценочной мотивировки и даётся всем студентам в конце изучения творчества А. С. Пушкина. Высказанное студентом суждение опирается на его личный опыт, поэтому наиболее ценно.

Подобное задание на мотивирование своего оценочного суждения представлено в подготовленном нами пособии [10, с. 107–109] и предполагает анализ рисунков А. С. Пушкина, выполненных в разное время на полях его рукописей (подробно – в нашей публикации [4]). Если сохранился чей-то портрет из пушкинского окружения, написанный известным художником, изображения помещаются рядом, вместе со стихотворением, посвящённым этому историческому лицу (портреты Анны Петровны Керн к стихотворению «Я помню чудное мгновенье» [10, с. 125], «К Чаадаеву» [10, с. 132]. Такие задания повышенной сложности адресованы только наиболее наблюдательным иностранным студентам.

Таким образом, перед иностранными студентами А. С. Пушкин предстаёт не каким-то далёким от них и их быта гением, а человеком, неравнодушным к судьбе жителей Кавказа и Кубани (их новой малой родины), сумевшим предопределить развитие исторических событий на этой территории, близким им по духу и по ценностным установкам человеком. Всё это позволяет изучать пушкинское наследие в ракурсе лингвокраеведения с иностранными студентами, обучающимися на Юге России, для формирования вторичной картины мира на основе знаний русского языка и русской культуры.

Список литературы

1. Бардадым В. П. Этюды о прошлом и настоящем Краснодара. – Краснодар: Кн. изд-во, 1978. – 128 с.
2. Веленгурин Н. Ф. Дорога к лукоморью. От Пушкина до Горького. Писатели в нашем крае. – Краснодар, 1976. – 269 с.
3. Гордиенко О. А., Паринова Т. А., Зиньковская В. Е. Историко-культурные реалии в творчестве А. С. Пушкина, посвящённом Кавказу и Кубани (лингвокраеведческий аспект анализа художественного текста // Актуальные вопросы филологических исследований: материалы Международной научно-практ. конф. – Краснодар, 2015. – С. 103–109.

4. Гордиенко О. А. Картина мира глазами А. С. Пушкина (на материале использования рисунков поэта при изучении его творчества иностранными студентами) // Электронный сетевой политематический журнал «Научные труды КубГТУ». – 2016. – № 8. Эл. ресурс. URL: <https://ntk.kubstu.ru/data/mc/0029/1098.pdf> (дата обращения: 01.03.2024).
5. Гроссман Л. Александр Сергеевич Пушкин. Биография. – М.: Захаров, 2003. – 480 с.
6. Карасик В.И. Языковая спираль: ценности, знаки, мотивы. – М.: Гнозис, 2019. – 424 с.
7. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: в 4 т. / сост. М. А. Цявловский; отв. ред. Я. Л. Левкович. – М.: Слово, 1999. – Т.1 (1799–1824). – 592 с.
8. Портретист Пушкин // Сайт А. Чернова Несториана / nestoriana. Эл. ресурс. URL: <https://nestoriana.wordpress.com/neverbalniy-pushkin> (дата обращения: 17.02.24).
9. Ратушняк В. Н. История Кубани с древнейших времён до конца XIX века. – Краснодар: Перспективы образования, 2011. – 256 с.
10. Русская классическая литература для иностранных студентов из СНГ. Северный Кавказ и Кубань в творчестве А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова: учебное пособие / сост. О. А. Гордиенко [и др.]; под ред. Т. Л. Шапошниковой; КубГТУ. – Краснодар: Юг, 2020. – 250 с.
11. Соловьев В. А. Пушкин на Кубани / Ин-т международного права, экономики, гуманитарных наук и управления им. К. В. Россинского. – Краснодар. 2000. – 74 с.
12. Чертов В. Ф. Диалог на уроке литературы: живой и виртуальный (направления научных исследований) // Диалог учителя и ученика в современном литературном образовании. XXIX Голубковские чтения: материалы междунар. науч.-практ. конф., 18–19 марта 2021 г. – М.: Экон-Информ, 2022. – С. 6–11.
13. Чертов В. Ф., Манькина А. А., Соколова А. А. Об углубленном изучении литературы в контексте современного медиапространства // Наука и школа. – 2021. – №3. – С. 70–80.
14. Щетнёв В. Е. История Кубани с древнейших времён до конца XX века: учебник для высших учебных заведений. – Краснодар: Перспективы образования, 2008. – 400 с.
15. Электронный образовательный ресурс: Литературные произведения российских писателей, отражающие жизнь народов Кубани и Кавказа (от Никона Великого до М. Ю. Лермонтова): Лингвострановедческое пособие для иностранцев, изучающих русский язык / сост. Т. А. Парина, О. А. Гордиенко, В. Е. Зиньковская; Кубан. гос. технол. ун-т, каф. русского языка. Эл. ресурс. URL: <https://rls.kubstu.ru/> (дата обращения: 17.02.24).

УДК 81

О. В. Шашкова

Коррекция типичных ошибок при выборе предложно-падежных форм на занятиях по речеведческим дисциплинам

Статья посвящена описанию типологии речевых ошибок и представлению практической работы по формированию навыков употребления предложно-падежных форм.

Ключевые слова: типология, речевая ошибка, предлог, предложно-падежная форма, беспредложная форма.

Olga V. Shashkova

The Correction of Typical Mistakes while Choosing Prepositional-case Forms in Speech Science Classes

The article is devoted to describing the typology of speech mistakes and presenting practice on developing skills in using prepositional-case forms.

Key words: typology, speech mistake, preposition, prepositional-case foërm, non-prepositional form.

Одной из актуальных проблем современной лингвистики является создание типологии речевых нарушений, системы упражнений, направленных на овладение студентами литературными нормами и на предупреждение речевых ошибок. О. В. Кукушкина пишет, что речевые неудачи «до сих пор остаются одним из самых загадочных и малоизученных лингвистических объектов» [3].

А. К. Григорьева в своем диссертационном исследовании «Речевые ошибки и уровни языковой компетенции» дает следующее определение речевой ошибки: «Ошибкой считается немотивированное и не осознаваемое в момент речи нарушение языковых норм, действующих в определенном речевом коллективе в конкретный момент времени» [2, с. 5].

При анализе речевых недочетов недостаточно ограничиться указанием на то, что ошибка является речевой. Чтобы предупредить нарушения, необходимо конкретизировать тип речевой ошибки. В. П. Москвин в статье «Классификация речевых ошибок» утверждает: «Вопрос о типологии речевых ошибок связан с вопросом о типологии норм. Под нормами принято понимать общепринятые правила выбора и употребления языковых средств» [4, с. 15]. В зависимости от того, какие нормы нарушены, выделяются орфоэпические (в устной речи), лексические, словообразовательные, грамматико-морфологические, грамматико-синтаксические, стилистические речевые ошибки. Распространенными являются речевые нарушения, связанные с выбором предлога. Е. Н. Виноградова и Инь Чжаосин пишут: «Предлоги, как и другие служебные слова и их эквиваленты, привлекают особое внимание исследователей в последние десятилетия» [1, с. 74].

Отбор отрицательного языкового материала показал, что широко распространенными являются речевые недочеты, связанные с выбором предлога. В «Справочнике по правописанию, произношению, литературному редактированию» Д. Э. Розенталя, Е. В. Джанджаковой, И. П. Кабановой указано: «Требует правки использование одних предлогов вместо других или предложной конструкции вместо беспредложной» [5, с. 287].

Произведем систематизацию и анализ речевых ошибок при выборе предложно-падежных форм, выбранных из научно-исследовательских и творческих работ студентов. Анализ других речевых ошибок в контекстах студентов в данной статье не приводится, но зато представлены возможные варианты исправления неправильных конструкций.

1. Использование предложной конструкции вместо беспредложной. Например: Учитель должен уметь преподавать и преподносить материал *для* своих учеников. – Возможный вариант исправления: Учитель должен уметь объяснять новый материал ученикам доходчиво и увлекательно.

2. Использование беспредложной конструкции вместо предложной. Например: Учитель проводит работу со словарями *каждый* урок. – Возможный вариант исправления: Словарную работу учитель проводит *на каждом* уроке.

3. Трансформация фразеологических единиц, включающих предлоги. Например: Но судьба решила *сыграть* со мной в злую шутку – я не сдала биологию. – Возможный вариант исправления: Но судьба *сыграла* со мной злую шутку – я не сдала биологию.

4. Использование одних предлогов вместо других. Например: Желание стать учителем к 11 классу выросло *в огромном* размере. – Возможный вариант исправления: Желание стать учителем к 11 классу выросло *до огромных* размеров.

5. Смешение конструкций с однокоренными, близкими по значению глаголами, требующими разного управления. Например: Я хочу научить детей *различать добро от зла*. – Возможный вариант исправления: Я хочу научить детей *отличать добро от зла*. Или: Я хочу научить детей *различать добро и зло*.

6. Неверное употребление глагола движения с предложной-падежной формой существительного в такой конструкции, которая приобретает двусмысленный характер. Например: Педагог – это благородная работа, ведь *он вносит в молодые умы знания*. – Возможный вариант исправления: *Передавать знания молодому поколению* – благородная миссия педагога.

7. Смешение близких по форме производного предлога и самостоятельной части речи. Например: Молодые люди часто вносили коррективы в речь с целью подчеркнуть свою принадлежность к определенным слоям общества, что *вследствие* приводило к разделению общества на отдельные группы. – Возможный вариант исправления: Молодые люди часто вносили коррективы в речь с целью подчеркнуть свою принадлежность к определенным слоям общества, что *впоследствии* привело к разделению общества на отдельные группы.

8. Неверный выбор падежа существительного в предложно-падежной форме. Например: Если внимательно изучить историю, то станет ясно – *во вторую половину XX века* методы преподавания русского языка претерпевают изменения. – Возможный вариант исправления: Если внимательно изучить историю, то станет ясно – *во второй половине XX века* методы преподавания русского языка претерпевают изменения.

9. Нарушение стилистической нормы в конструкции с предлогом. Например: Внутренняя тяга к работе с детьми. Вот почему я *пошла на учителя*. – Возможный вариант исправления: *Желание работать с детьми привело меня в университет, по окончании которого я стану учителем*.

10. Экспансия предлогов **о** и **по**. Например: Слова ученого разъясняют *о том*, что глагол отличается разнообразием грамматических категорий. – Возможный вариант исправления: Ученый обращает наше внимание *на то*, что глагол имеет самое большое количество грамматических категорий.

Литературная правка как отдельных предложений, так и связанных текстов на практических занятиях по речеведческим дисциплинам формирует у студентов навыки самоконтроля при создании текстов как научного, так и других стилей.

Задание 1. В предложениях из исследовательских работ студентов найдите грамматические ошибки, связанные с выбором предлога. Определите речевые нарушения других типов, исправьте ошибки.

1. Наши учителя передают знания с поколения в поколение. 2. Профессия учителя кажется для меня очень интересной. 3. Это задерживает их развитие и в дальнейшем может привести к потере интереса в обучении. 4. Озабочен о том, как решить этот вопрос. 5. Производящая основа – ближайшая по форме к производной основе, через которую мотивируется производная основа. 6. В описании к термину «жаргон» мы не встречаем ничего нового. 7. По изученным мной пособиям методистов можно сделать следующие выводы. 8. Наблюдается падение заинтересованности студентов к методической практике. 9. Некоторые слова входят в повседневную жизнь носителей языка через массовое пополнение активного словарного запаса.

10. Выводы работы можно использовать при подготовке к урокам. 11. В зависимости от учебной программы на эту тему уделяется разное количество часов.

Задание 2. Прочитайте эссе, написанное студентом непедагогической специальности о занятии по дисциплине «Введение в специальность». Сделайте литературную правку текста.

Практика Екатерининского парка.

Екатерининский парк – живописное место в городе Пушкин. Недавно мы были там с практикой. Когда только попадаешь внутрь, первое, что можно заметить, – Екатерининский дворец. Судя по фасадам, лепнине и всей архитектуре, дворец создавали по проекту какого-нибудь заграничного архитектора. Красота сада завораживает уже в самом начале. Обойдя дворец, можно лицезреть прекрасный вид на множество озеленения и пруд. По всей площади сада раскинуты небольшие прудики, в которых плавают утки. Если после пруда завернуть направо и еще немного спуститься вниз, вы попадете в арку с живописными зелеными лианами. Создается впечатление, что находишься в сказке. Пройдя сквозь арку, можно разглядеть фонтан. Сам по себе он небольшой, но очень высокий. Прекрасные виды большей части Екатерининского парка лучше видны с пристроя у дворца. В глубине сада есть небольшой домик китайского стиля. Около этого домика есть лестница. По ней можно спуститься к подножию воды и покормить уток. Гуляя по парку, не замечаешь, как летит время. Газоны, клумбы, деревья, кустарники, статуи из мрамора – все это вызывает восторг и некую радость, что такие места еще сохранены и их стараются поддерживать, чтобы растения и в целом вся природа не погибали. На выходе из Екатерининского парка остаются прекрасные впечатления и желание вернуться снова. Потому что в таких местах чувствуешь умиротворение и заряд новых сил и энергии.

Важным компонентом коммуникативной компетенции является лингвистическая компетенция, в частности, грамматическая компетенция, которая подразумевает способность молодого специалиста выбирать и употреблять языковые средства в целях адекватной реализации своего речевого поведения в процессе устного и письменного общения.

Список литературы

1. Виноградова Е. Н., Инь Чжаосин. Проблемы представления наречных предлогов в лексических минимумах // Мир русского слова. – 2021. – № 3. – С. 73–81.
2. Григорьева А. К. Речевые ошибки и уровни языковой компетенции: дис. ... канд. филол. наук. – Пенза, 2004. – 187 с.
3. Кукушкина О. В. Речевые неудачи как продукт речемыслительной деятельности.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1998. Эл. ресурс. URL: https://www.philol.msu.ru/~humlang/articles/ref_oka.htm (дата обращения: 09.03.2024).
4. Москвин В. П. Классификация речевых ошибок // Русский язык в школе. – 2015. – № 8. – С. 15–20.
5. Розенталь Д. Э., Джанджакова Е. В., Кабанова Н. П. Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию. – М.: Московская международная школа переводчиков, 1994. – 400 с.

Сведения об авторах

Александрова Ирина Борисовна, доцент Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова кандидат филологических наук (Москва)

Андреева Ида Ивановна, независимый исследователь кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Бактыбаева Аннель Тлеумагамбетовна, заведующий кафедрой языковых дисциплин Казахского национального медицинского университета им. С. Асфендиярова кандидат филологических наук, доцент (Алматы, Казахстан)

Белоконева Ксения Алексеевна, доцент Волгоградской академии министерства внутренних дел Российской Федерации кандидат филологических наук (Волгоград)

Брусиловская Яна Вадимовна, аспирант Московского педагогического государственного университета (Москва)

Букаты Евгения Михайловна, доцент Новосибирского государственного технического университета кандидат филологических наук, доцент (г. Новосибирск)

Бычкова Валентина Сергеевна, старший преподаватель Тольяттинского государственного университета (г. Тольятти)

Вигерина Людмила Ивановна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

ВострокнUTOва Наталья Николаевна, доцент Северо-Западного государственного медицинского университета им. И. И. Мечникова кандидат филологических наук (Санкт-Петербург)

Ву Тхе Кхой, Заслуженный учитель Вьетнама, член Ассоциации вьетнамских писателей, переводчик

Высоцкая Валентина Васильевна, старший преподаватель университета Российской академии образования (Москва)

Гик Анна Владимировна, старший научный сотрудник Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН кандидат филологических наук (Москва)

Гончарова Виктория Александровна, бакалавр Новосибирского государственного технического университета (г. Новосибирск)

Гордеева Лариса Павловна, доцент Казанского федерального университета кандидат филологических наук (г. Казань)

Гордиенко Ольга Антоновна, доцент Кубанского государственного технологического университета кандидат педагогических наук, доцент (г. Краснодар)

Громова Алла Витальевна, профессор Московского городского педагогического университета доктор филологических наук, профессор (Москва)

Дербенёва Лидия Викторовна, профессор Донецкого педагогического университета доктор филологических наук, профессор (г. Горловка)

Досмаганбетова Гулсим Жангазыевна, докторант Евразийского национального университета им. Л. Н. Гумилева (Астана, Казахстан)

Дудорова Мария Владимировна, доцент Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина кандидат филологических наук, доцент (г. Екатеринбург)

Ермилова Анастасия Николаевна, бакалавр Московского городского педагогического университета (Москва)

Ерохина Екатерина Андреевна, доцент Череповецкого государственного университета кандидат филологических наук, доцент (г. Череповец)

Жиркова Марина Анатольевна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Захарова Виктория Трофимовна, профессор Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина доктор филологических наук, профессор (Нижний Новгород)

Иванюженко Андрей Борисович, доцент Северо-Западного института управления-филиала РАНХИГС, кандидат юридических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Изюмская Светлана Сергеевна, доцент Южного федерального университета кандидат филологических наук, доцент (г. Ростов-на-Дону)

Кадеева Регина Альбертовна, аспирант Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Калганова Виктория Евгеньевна, доцент Сочинского филиала Всероссийского государственного университета юстиции (РПА Минюста России) кандидат филологических наук, доцент (г. Сочи)

Калинина Елена Леонидовна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Карпачева Татьяна Сергеевна, доцент Московского городского педагогического университета кандидат филологических наук (Москва)

Коткова Мария Олеговна, журналист интернет-издания Online факультета журналистики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Москва)

Кублицкая Ольга Викторовна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Лигай Денис Вячеславович, магистрант Евразийского национального университета им. Л. Н. Гумилёва (Алматы, Казахстан)

Литвинка Анастасия Владимировна, бакалавр Севастопольского государственного университета (г. Севастополь)

Лоскутникова Мария Борисовна, доцент Московского городского педагогического университета кандидат филологических наук, доцент (Москва)

Максиняев Ришат Ильдарович, учитель Центра образования № 15 «Высота» им. Героя Советского Союза М. П. Девятаева (г. Саранск)

Мамонтов Александр Степанович, профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина доктор филологических наук, профессор (Москва)

Мионов Никита Михайлович, бакалавр Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (г. Саранск)

Михайлов Эдуард Леонидович, доцент Сочинского филиала Всероссийского государственного университета юстиции (РПА Минюста России) кандидат филологических наук, доцент (г. Сочи)

Неграш Сергей Вячеславович, аспирант Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург)

Ничипоров Илья Борисович, профессор Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова доктор филологических наук, профессор (Москва)

Осьмухина Ольга Юрьевна, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева доктор филологических наук, профессор (г. Саранск)

Пак Надежда Идюновна, научный сотрудник «Музея истории города Обнинска» доктор филологических наук, доцент (г. Обнинск)

Пороль Ольга Анатольевна, доцент Оренбургского государственного университета доктор филологических наук, доцент (г. Оренбург)

Пороль Полина Вадимовна, старший преподаватель Оренбургского государственного университета кандидат филологических наук (г. Оренбург)

Резников Даниил Романович, ассистент Тольяттинского государственного университета (г. Тольятти)

Рожкова Татьяна Ивановна, заведующий лабораторией народной культуры Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова доктор филологических наук, профессор (г. Магнитогорск)

Романовская Ольга Евгеньевна, доцент Астраханского государственного университета кандидат филологических наук, доцент (г. Астрахань)

Рус-Брюшнина Инес Валентина, заведующий кафедрой русского языка Кубанского государственного технологического университета кандидат филологических наук, доцент (г. Краснодар)

Рюмин Дмитрий Алексеевич, независимый исследователь (г. Череповец)

Сералимова Сауле Амантаевна, докторант Евразийского национального университета им. Л. Н. Гумилева (Астана, Казахстан)

Сидоренко Константин Павлович, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург)

Сироткина Татьяна Александровна, профессор Сургутского государственного педагогического университета доктор филологических наук, доцент (г. Сургут)

Славкин Владимир Вячеславович, заведующий кафедрой стилистики русского языка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова кандидат филологических наук, доцент (Москва)

Снигирев Алексей Васильевич, доцент Уральского государственного юридического университета им. В. Ф. Яковлева кандидат филологических наук (г. Екатеринбург)

Торопкина Татьяна Ивановна, доцент Приволжского филиала Российского государственного университета правосудия кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)

Угрюмов Владимир Евгеньевич, доцент Новосибирского государственного технического университета кандидат филологических наук, доцент (г. Новосибирск)

Уманцева Лидия Васильевна, доцент Ростовского филиала Российского государственного университета правосудия кандидат филологических наук, доцент (г. Ростов-на-Дону)

Хрисонопуло Екатерина Юрьевна, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Чевтаев Аркадий Александрович, доцент Российского государственного гидрометеорологического университета, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург)

Шаронова Олеся Юрьевна, доцент Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского кандидат филологических наук, доцент (г. Красноярск)

Шашкова Ольга Васильевна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Шестакова Елена Юрьевна, доцент Гуманитарного института филиала Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова в г. Северодвинске кандидат филологических наук (г. Северодвинск)

Шетэля Виктор, доцент Московского городского педагогического университета кандидат филологических наук, доцент (Москва)

Шишонкова Мария Сергеевна, бакалавр Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Шорина Татьяна Олеговна, бакалавр Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Щукина Наталья Евгеньевна, старший преподаватель Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург)

Юсупова Юлия Шерзодовна, аспирант Кубанского государственного технологического университета (Ташкент, Узбекистан)

Научное издание

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2024

**Художественные стратегии классической
и новой словесности: жанр, автор, текст**

**Материалы XXIX Международной научной конференции,
6–7 июня 2024 г.**

Редактор *Т. В. Мальцева*
Оригинал-макет *Н. П. Никитиной*
Оформление обложки *Е. И. Ягин*

Подписано в печать 03.05.2024. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 23,75. Тираж 500 экз. (первый завод – 60 экз.). Заказ № 1954

Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10