

Art Logos

(искусство слова)

№ 4 (21), 2022

Art Logos (The Art of Word)
scientific journal, issue 4 (21), 2022

Art Logos

(искусство слова)

ISSN 2541-9803
e-ISSN 2713-1319

№ 4 (21), 2022

Учредитель, издатель: Ленинградский
государственный университет имени
А. С. Пушкина

Журнал зарегистрирован Федеральной
службой по надзору в сфере связи и мас-
совых коммуникаций 3 февраля 2017 г.
Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС 77-68617

Журнал издается с 2017 года
Периодичность 4 раза в год

Главный редактор

Т. В. Мальцева, д-р филол. наук, профессор, Россия

Редакционная коллегия

С. Л. Слободнюк, д-р филол. наук, д-р филос. наук, профессор, Россия

О. Ю. Осьмухина, д-р филол. наук, профессор, Россия

Т. И. Рожкова, д-р филол. наук, профессор, Россия

А. А. Карпов, д-р филол. наук, профессор, Россия

С. Г. Гренье, канд. филол. наук, профессор, США

М. Яхьяпур, канд. филол. наук, профессор, Иран

А. В. Жуков, д-р филол. наук, профессор, Россия

К. П. Сидоренко, д-р филол. наук, профессор, Россия

Е. В. Купчик, д-р филол. наук, доцент, Россия

О. А. Мешерякова, д-р филол. наук, доцент, Россия

З. И. Резанова, д-р филол. наук, профессор, Россия

С. В. Иванова, д-р филол. наук, профессор, Россия

Art Logos

(The Art of Word)

ISSN 2541-9803
e-ISSN 2713-1319

issue 4 (21), 2022

Founder, publisher: Pushkin Leningrad
State University

The journal is registered by The Federal
Service for Supervision of Communications,
Information Technology, and Mass Media
February 03, 2017

**The certificate of the mass media
registration ПИ № ФС 77-68617**

The journal is issued since 2017
Quarterly, 4 issues per year

Chief editor

T. V. Maltseva, Doctor of Philology, Full Professor, Russia

Editorial Board

S. L. Slobodnyuk, Doctor of Philology, Doctor of Philosophy, Full Professor, Russia

O. Y. Osmukhina, Doctor of Philology, Full Professor, Russia

T. I. Rozhkova, Doctor of Philology, Full Professor, Russia

A. A. Karpov, Doctor of Philology, Full Professor, Russia

S. G. Grenier, Doctor of Philology, Professor, USA

M. Yahyapour, Doctor of Philology, Professor, Iran

A. V. Zhukov, Doctor of Philology, Full Professor, Russia

K. P. Sidorenko, Doctor of Philology, Full Professor, Russia

E. V. Kupchik, Doctor of Philology, Associate Professor, Russia

O. A. Meshcheryakova, Doctor of Philology, Associate Professor, Russia

Z. I. Rezanova, Doctor of Philology, Full Professor, Russia

S. V. Ivanova, Doctor of Philology, Full Professor, Russia

Содержание

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПЕРСОНАЛИИ

М. В. Пономарева	
“ <i>Души половина</i> ”: стихотворения Г. Р. Державина к Екатерине Яковлевне	10
В. Н. Оксенчук	
Западноевропейские готические мотивы в романтической поэзии В. А. Жуковского	26
А. А. Карпов	
Накануне Достоевского («Повести и рассказы» Платона Смирновского)	37
Н. Е. Щукина	
Константин Левин и художник Михайлов в лабиринте сцеплений романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»	53
К. С. Оверина	
Рассказ Т. Н. Толстой «Охота на мамонта»: повествование и стереотип	70
Ю. М. Садовникова	
Мотив пути/дороги в романе Барри Ансуорта «Моралите»	81

ЛИНГВИСТИКА. ЯЗЫК КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ

К. Б. Уразаева, Г. Ерик	
Казахские переводы сказок А. С. Пушкина как свертхтекст. Влияние казахской риторики на перевод	96
К. Миягава	
Глагол <i>быть</i> и <i>бытие</i> в сборнике «Темные аллеи» И. А. Бунина	122
О. С. Шурупова	
Цветовая символика в романе Ш. Бронте «Джен Эйр»	135

ДИСКУССИЯ

В. А. Гавриков

Современная русская проза: имена медийные
и потаенные 154

Е. А. Цуканов

Мир в руках «благородных» рыцарей: гностический
краш-тест от Дон Кихота Ламанчского 164

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Н. К. Данилова

Семинар по поэтике А. Башлачёва 178

Н. К. Данилова

«Именно в труде и только в труде велик человек»:
судьба производственного романа в русской литературе 182

Сведения об авторах

188

Contents

LITERARY STUDIES AND HISTORY OF LITERATURE. PERSONALITIES

Marina V. Ponomareva

"*Dushi polovina*": Gavriila Derzhavin's Verses to Ekaterina Yakovlevna 10

Vera N. Oxenchuk

Western European Gothic Motives in the Romantic Poetry by V. A. Zhukovsky 26

Alexander A. Karpov

On the Eve of Dostoevsky ("Tales and Stories" by Platon Smirnovsky) 37

Nataliya E. Shshukina

Konstantin Levin and Artist Mikhailov in the Labyrinth of Linkages in Tolstoy's "Anna Karenina" 53

Kseniya S. Overina

"Hunting the Woolly Mammoth" by Tatyana Tolstaya: Narrative and Stereotype 70

Yuliya M. Sadovnikova

Path/Road Motif in Barry Unsworth's Novel "Morality Play" 81

LINGUISTICS. LANGUAGE AS A MEANS OF COMMUNICATION

Kuralay B. Urazayeva, Gulnur Yerik

Kazakh Translations of A. S. Pushkin's Fairy Tale as a Overtext. The Influence of Kazakh Rhetoric on Translation 96

Kinuyo Miyagawa

The Verb to Be and Being in the Book "Dark Avenues" by I. A. Bunin 122

Olga S. Shurupova

Colored Symbols in the Novel "Jane Eyre" by CH. Bronte 135

DEBATE

Vitaly A. Gavrikov

Modern Russian Prose: Media and Hidden Names 154

Evgeny A. Tsukanov

The World in the Hands of “Noble” Knights:
Gnostic Crash Test from Don Quixote of Lamanche 164

REVIEWS

Natalya K. Danilova

Seminar on the Poetics of A. Bashlachev 166

Natalya K. Danilova

“It is in labor and only in labor that a man is great”:
The Fate of a Production Novel in Russian Literature 170

About Authors

176

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.
ПЕРСОНАЛИИ

М. В. Пономарева

“*Души половина*”: стихотворения Г. Р. Державина к Екатерине Яковлевне

В статье рассматриваются произведения Г. Р. Державина, посвященные первой супруге поэта Екатерине Яковлевне Державиной. Всего обнаружено девять произведений, неоднородных по своей жанровой природе. Среди них выделяется две группы текстов, написанные: 1) в 1778 году, в период сватовства и первого года супружеской жизни, 2) как отклик на кончину Е. Я. Державиной.

Как показывает исследование, большая часть произведений обнаруживает свою обращенность к готовому – чужому или своему – тексту, то есть опирается на текст другого автора (Дж. Макферсона, Сафо), или представляет собой адаптацию написанных Державиным ранее произведений под конкретный случай, или следует законам жанра (например, эпитафии).

Такая особенность державинской лирики, посвященной супруге, противоречит его творческой установке на поиск «особого пути», поиск собственного слова для выражения чувства и переживания. Отдельно ото всех произведений стоит стихотворение «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся», в котором аккумулируется ряд особенностей произведений выделенной группы и максимально проявляется собственное лирическое высказывание Державина. Примечательна оценка этого произведения самим автором и издателями державинского творчества – первая публикация текста произошла только в 1933 году. Как показывает стихотворение «На смерть Катерины Яковлевны», результат может по-разному оцениваться самим автором и его современниками, исследователями и современным читателем.

Ключевые слова: Г. Р. Державин, стихи к Е. Я. Державиной, любовная лирика, стихи на смерть, Пленира.

Для цитирования: Пономарева М. В. “Души половина”: стихотворения Г. Р. Державина к Екатерине Яковлевне // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 10–25. DOI 10.35231/25419803_2022_4_10

В поэзии Г. Р. Державина выделяются группы стихотворений, объединенные между собой двумя или более признаками: тематическое единство; персона, которой посвящены тексты; последовательное расположение стихотворений друг за другом в композиции Сочинений Державина

[7]¹ или их формальное единство (тексты изданы отдельной брошюрой); соотносённость с общим литературным источником; время написания (в пределах двух лет с учетом хронологической последовательности, в которой расположены тексты в композиции Сочинений)². Одна из самых крупных и сложно организованных групп – группа текстов, связанная с императрицей Екатериной II, внутри которой обособляется так называемый фелицианский цикл [1, с. 645; 3; 4, с. 347; 14, с. 377–389; 16]. Однако в данной статье рассматриваются стихотворения Державина, посвященные другой Екатерине – Екатерине Яковлевне Державиной, первой супруге поэта, которые до сих пор не были описаны исследователями как представляющие собой некое единство.

О Екатерине Яковлевне Державиной (урожд. Бастидон) известно достаточно много. Екатерина Яковлевна родилась в 1760 году (она была на 17 лет моложе Державина), ее отец Яков Бастидон, португалец по происхождению, был камердинером Петра III, мать Матрена Дмитриевна – кормилицей великого князя Павла Петровича. Свою встречу с Екатериной Яковлевной, стремительную влюбленность, наблюдение за девушкой на маскараде, визит к будущей теще и сватовство ярко описаны самим Державиным в его «Записках» [6, с. 83–86].

В апреле 1778 года состоялось венчание Державина с Екатериной Яковлевной. Брак продлился 16 лет – до смерти жены. За это время Екатерина Яковлевна проявила себя как верная, даже самоотверженная супруга, разделявшая как радости, так и неприятности и беды, которые преследовали Державина на службе, и несколько смягчавшая его резкий нрав и горячность. Именно ей принадлежит идея, за неимением у Державина новых произведений, прославляющих Екатерину II, преподнести в качестве подарка императрице том державинских стихов. Кстати, произведения Державина были кропотливо собраны и собственноручно переписаны самой Екатериной Яковлевной [8, I, с. XII–XIII]; таким образом, ее фигура оказывается у истоков целой череды жен русских писателей, взявших на себя труд по переписыванию их

¹ Состав и композицию данного собрания сочинений Г. Р. Державин формировал самостоятельно.

² Пономарева М. В. Поэтика Г. Р. Державина: проблемы композиции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008. С. 16–17.

черновых рукописей. Как указывает Я. К. Грот, первоначальная рукопись тома державинских стихотворений, созданная трудами Екатерины Яковлевны, впоследствии была передана графу А. И. Мусину-Пушкину и сгорела в 1812 г. вместе с его московской библиотекой [8, I, с. XIII].

В своих воспоминаниях И. И. Дмитриев характеризует Екатерину Яковлевну как образованную, имеющую «верный вкус» и разбирающуюся в литературе, музыке и архитектуре («основательные сведения» о последних двух областях искусства она получила от Н. А. Львова и А. Н. Оленина) [10, с. 303]. Я. К. Грот, хорошо знакомый с архивом Державина, добавляет, что Екатерина Яковлевна «занималась также рисованием, и иногда, как видно из рукописей ее мужа, писала для шутки стихи» [8, I, с. 58].

Дмитриев особенно подчеркивает душевные качества первой супруги Державина и ее преданность мужу: «По горячей любви своей к супругу, она с живейшим участием принимала к сердцу все, что ни относилось до его благосостояния. Авторская слава его, успехи, неудовольствия по службе были будто ее собственные. <...> Она рассказывала мне о разных неудовольствиях, претерпленных мужем ее в бытность его губернатором в Тамбовской губернии; говоря же о том, не однажды отирала слезы на глазах своих» [10, с. 303].

Екатерина Яковлевна заболела еще в Тамбове, где Державин занимал должность правителя Тамбовского наместничества в 1786–1788 годах; от «лихорадки», преследовавшей ее с того времени, она так и не смогла окончательно оправиться и скончалась в июле 1794 года в Петербурге. Похоронена на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры.

Сохранилось несколько писем Державина и Екатерины Яковлевны друг к другу, а также письма Державина к друзьям, в которых он сообщает о болезни, а после о кончине жены, пишет о своем удрученном состоянии, вызванном этим событием. Первой жене Державина посвятили свои стихотворения В. В. Капнист («Ода на смерть Пленеры», «Ода на воспоминание Пленериной кончины»), И. И. Дмитриев («К Г. Р. Державину (По случаю кончины первой супруги его)»), Н. А. Львов («Надпись к портрету покойницы Катерины Яковлевны Дер-

жавиной, истинной приятельницы мне и моей семье, 14 сентября 1797 года»).

Материалы и методы

Среди произведений Державина я обнаружила девять, посвященных Екатерине Яковлевне¹: «Невесте», «Препятствие к свиданию с супругою», «Ласточка», «Пленира», «Песнь на смерть Плениры», «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся», «На гроб Екатерины Яковлевны Державиной», «Сафе», «Призывание и явление Плениры».

Основанием для того, чтобы считать данные произведения посвященными Е. Я. Державиной, кроме однозначных названий некоторых текстов, являются объяснения самого поэта и комментарии Я. К. Грота, работавшего с рукописями Державина и разными редакциями одного текста.

Перечисленные тексты отчетливо делятся на две группы. Два первых («Невесте» и «Препятствие к свиданию с супругою») относятся к 1778 году – времени сватовства Державина к Екатерине Бастидон и первому году их супружеской жизни. Семь остальных датируются 1794 годом – годом смерти Е. Я. Державиной, они являются державинским откликом на кончину жены.

Произведения неоднородны по своей жанровой природе. Большинство из них принадлежит к тому, что мы обозначаем как лирическое стихотворение, есть эпитафия и один прозаический текст.

Исследуемые тексты написаны на случай, часть их (например, «Невесте», «Ласточка») представляет собой адаптацию, редакцию более раннего текста к конкретному случаю.

Обратимся к стихотворениям первой группы.

Как указывает В. А. Западов, первая редакция стихотворения «Невесте» была написана Державиным в 1776 году и представляла собой приветствие «невесте великого князя Павла Петровича Марии Федоровне при ее приезде в Россию» [12, с. 368]. Первоначальная редакция произведения не была напечатана, что позволило Державину через два

¹ В данной статье речь идет не обо всех текстах, в которых Г. Р. Державин упоминает свою супругу, используя, как правило, литературное имя "Пленира", а только об обращенных непосредственно к Е. Я. Державиной или написанных как отклик на события, связанные с ней.

года использовать его для посвящения уже своей невесте, Е. Я. Бастидон. Эта редакция стихотворения получила название «Стансы». В 1790-х годах Державин создает еще одну редакцию текста, называя его «К Пленире». Над окончательной редакцией стихотворения Державин работает во время подготовки собрания сочинений 1808 года, она напечатана в третьем томе собрания под названием «Невесте» [8, I, с. 58–59]. Сам Державин в своих комментариях к произведению указывает, что оно написано «на сговор» с Екатериной Яковлевной [8, III, с. 722].

Стихотворение «Невесте» представляет собой ряд условностей любовной лирики того времени. Клише, устойчивые сравнения в описании внешности и характеристики невесты создают условный образ молодой девушки, лишенный конкретных, узнаваемых черт и особенностей:

Хотел бы похвалить, но чем начать, не знаю.
 Как роза, ты нежна; как ангел, хороша;
 Приятна, как Любовь; любезна, как Душа;
 Ты лучше всех похвал, – тебя я обожаю.
 <...>
 Лилей на холмах груди твоей блистают,
 Зефиры кроткие во нрав тебе даны,
 Долинки на щеках – улыбки зарь, весны;
 На розах уст твоих – соты благоухают [8, I, с. 58–59].

В строках «Как по челу власы ты рассыпаешь черны, / Румяная заря глядит из темных туч» [8, I, с. 60] можно усмотреть конкретные черты внешнего облика Е. Я. Державиной – темные волосы и румянец, однако последняя особенность опровергается самим Державиным в «Записках». Описывая свою первую встречу с будущей супругой, Державин отмечает ее бледность: «...тогда она ему уже понравилась, но только примечал некоторую бледность в лице» [6, с. 83].

Владислав Ходасевич так комментирует это державинское стихотворение: «Перед этой любовью очутился он столь беспомощен, что, когда, по законам ухаживания, понадобилось ему посвятить невесте стихи, он ничего

не мог написать и поднес старую, вовсе не Катеньке обращенную пьеску, которую кое-как докончил» [17, с. 164].

Второе стихотворение из группы – «Препятствие к свиданию с супругою» – написано в ноябре 1778 года по пути Державина из оренбургских имений в Казань, где в это время у своей свекрови, Ф. А. Державиной, гостила молодая жена поэта. Из-за ледохода на Каме перевоз через реку был закрыт, что задержало воссоединение Державина с семьей. Разлука с Екатериной Яковлевной и нетерпеливое ожидание встречи с ней стало поводом для написания стихотворения, именно этой автобиографической деталью прежде всего оно и интересно.

Другая группа произведений – комплекс текстов, связанных с кончиной Екатерины Яковлевны. Большая их часть представляет собой обращение Державина к готовому высказыванию – либо к чужому слову, либо адаптацию к этому событию своего собственного произведения, написанного ранее.

Результаты

Возможное объяснение такой творческой стратегии, избранной Державиным, находим в его ответе на письмо и стихотворение на смерть Екатерины Яковлевны, присланные поэту И. И. Дмитриевым. Державин признается: «Я было хотел сам писать, но, или чувствуя чрезмерною мою горесть, не могу привести в порядок своих мыслей, или, как окаменелый, ничего и мыслить не в состоянии бываю» [8, V, с. 47].

Это признание невозможности писать самому из-за переполняющих чувств либо, напротив, полнейшего бесчувствия от горя парадоксальным образом отсылает нас к другому высказыванию Державина, в котором он фиксирует свой отказ от подражания и начало «совершенно особого пути» в лирике¹, который состоял в поиске своего слова для выражения своих чувств. Через 15 лет после начала своего «особого пути» Державин сталкивается с тем, что переживаемое им оказывается неподвластно его поэтическому слову,

¹ Приведем ставшую уже общим местом в разговоре о Г. Р. Державине цитату: «...он хотел подражать Ломоносову, но чувствовал, что талант его не был внушаем одинаковым гением: он хотел парить, и не мог постоянно выдерживать красивым набором слов свойственного единственно российскому Пиндару велепия и пышности, а для того в 1779 году избрал он совершенно особый путь» [5, с. 443].

и в поиске художественного высказывания он вынужден обратиться за помощью к готовому тексту.

Публикация Я. К. Гротом «Плениры» и «Песни на смерть Плениры» сопровождается комментарием о том, что Державин, работая над ними, обращается к поэме Дж. Макферсона «Каррик-Тура». Державинские опыты представляют собой прозаический и поэтический варианты одного и того же текста.

Приведу начала двух текстов:

«Ужель по тверди бирюзовой, прекрасная дщерь небес, достигла ты своего предмета? Я вижу: запад отверз врата свои. Одр спокойствия твоего уготован. Волны морские собираются вокруг тебя созерцать красоты твои. Они поднимают седые главы свои. Видят тебя с улыбкой засыпающую и с ужасом от тебя удаляются. Почивай в вертепе твоём, о, звезда небесная, доколе паки возсияешь обрадовать мое печальное сердце.

Между тем, увы! По густому мраку ночи множество факел рассыпают свое сияние и освещают бледные лица тебя провождавших...» (Пленира) [8, I, с. 576].

Ужель по тверди бирюзовой,
Прекрасная небесна дщерь,
Достигла ты в твой дом лиловой?
Зрю: запада отверзта дверь,
И одр готов тебе к покою.
Собравшись издали стеною,
Морские волны вкруг стоят;
Подняв главы свои седые,
Зреть красоты твоей хотят.
Но зря, сквозь завесы златые,
В безмолвну тишину и ночь
Тебя отвсюду облеченну,
С улыбкой сладко усыпленну,
С шептанием отходят прочь,
Боясь прервать твой сон глубокий.
Почий же, милая звезда,
Восшед на терем твой высокий;
Почий – доколь придет чреда,
И мне ты паки возсияешь,
Прелестное лицо явишь,

Мои стенанья окончаешь
И горьки слезы осушишь (Песнь на смерть Плениры) [8, I, с. 577–578].

Перевод поэмы «Каррик-Тура», сделанный Е. И. Костровым, демонстрирует близость этих державинских текстов к прологу поэмы на мотивном и образном уровне¹.

То, что данные опыты не были опубликованы самим Державиным, свидетельствует, вероятно, о неудовлетворенности автора этими текстами, носящими характер своеобразного упражнения. Эдиционная стратегия Грота, использованная при их публикации – издатель помещает «Плениру» и «Песнь на смерть Плениры» в приложении к стихотворению «Ласточка» [8, I, с. 577–579], – также говорит о восприятии произведений как факультативных.

Другой опыт обращения Державина к готовому тексту оказывается более продуктивным. Как следует из державинского комментария к стихотворению «Сафе», оно представляет собой «изображение горести автора по смерти первой жены его 15 июля» [8, III, с. 718]. Это оригинальная поэтическая рефлексия над одой Сафо и легендарной биографией античной поэтессы. Стихотворение отличается непростой организацией: обращаясь к Сафо, Державин отсылает читателя одновременно к ее оде, к своему переводу данной оды (первый перевод оды был сделан Державиным в 1770 году), к эпизоду в биографии поэтессы – к влюбленности в Фаона – и тут же представляет себя на месте Фаона, которому через любовное чувство мог бы перейти поэтический дар Сафо.

О! если бы я был Фаоном,
И пламень твой мою б жег кровь,
Твоим бы страстным, пылким тоном
Я описал свою любовь.
Тогда с моей всеильной лиры
Зефир и гром бы мог лететь;
Как ты свою, так я Плениры
Изобразил бы жизнь и смерть [8, I, с. 583].

¹ Ср.: «Златовласый тверди сыне! и тако оставил ты уже лазоревые поля небес? Запад отверз тебе врата свои. Тамо сооружен великолепный твой одр, на котором ты покоишься. Волны Океана приближаются, чтоб взирать на твою красоту, оне подъемлют свои трепещущие главы, и зря тебя исполнена величества в самых объятиях сна, убегают вспять с благоговением. Покойся в nocturn твоём убежище, о солнце! чтоб с радостно обновить свое блистательное течение...» [15, с. 256].

Если бы Державин, перевоплотившийся в Фаона, облагодал бы поэтической силой Сафо, тогда он смог бы описать Плену, свою любовь к ней и горе. Перед нами еще одно – художественное – свидетельство бессилия собственного поэтического слова передать чувства, которые испытывает Державин.

Любопытным примером возможной адаптации собственного произведения выступает стихотворение «Призывание и явление Плену». Стихотворение интересно также тем, что, как и «Препятствие к свиданию с супругою», имеет автобиографическую направленность.

Державин рассказывает о некоем видении, которое он пережил после кончины супруги. Из «Объяснений» Державина известно, сочинено оно «по случаю, что на другой день смерти первой жены его, лежа на диване, проснувшись поутру, видел, что из дверей буфета течет к нему белый туман и ложится на него, потом как будто чувствовал ласкание около его сердца неизвестного какого-то духа» [8, III, с. 718]:

Приди ко мне, Плену,
 В блистании луны,
 В дыхании зефира,
 Во мраке тишины!
 Приди в подобьи тени,
 В мечте иль легком сне,
 И, седши на колени,
 Прижмися к сердцу мне...
 <...>
 Я вижу, ты в тумане
 Течешь ко мне рекой!
 Плену на диване
 Простерлась надо мной... [8, I, с. 584–586]

Однако неожиданна концовка – в заключительных строках Плену благословляет Державин на второй брак:

В объятиях своих
 Меня ты утешашь
 И шепчешь нежно в слух:

«Почто так сокрушаешь
Себя, мой милый друг?
Нельзя смягчить судьбину,
Ты сколько слез ни лей;
Милой половину
Займи души твоей» [8, I, с. 586–587].

И хотя Державин женился второй раз («Милена» – литературное имя второй жены Державина, Дарьи Алексеевны Дьяковой) через полгода после смерти первой супруги, сложно представить, что этот брак был им задуман на следующий день после кончины любимой Екатерины Яковлевны. Либо Державин неверно указывает время написания текста, стихотворение на самом деле было написано позже, накануне свадьбы с Дарьей Алексеевной Дьяковой, но обыгрывает, включает в себя мистический опыт, который он переживает в июле 1794 года. Либо существовал первоначальный вариант текста, не известный нам, впоследствии получивший новую концовку. В этом случае такая адаптация текста была бы единственным из разобранных примеров, в котором стихотворение на смерть использовалось для создания нового произведения.

Еще одно стихотворение – знаменитая державинская «Ласточка» – получило отношение к Екатерине Яковлевне только через два года после написания. В первой редакции, созданной в 1792 году, не было двух последних стихов, приписанных Державиным после смерти жены:

Душа моя! гостя ты мира:
Не ты ли перната сия? –
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я, –
Восстану, – и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира? [8, I, с. 573]

Несмотря на это в «Объяснениях» Державин прямо соотносит стихотворение с Екатериной Яковлевной: «в память первой жены автора» [8, III, с. 651]. Один из двух рисунков, подготовленных А. Н. Олениным для иллюстрации произ-

ведения, представляет собой постамент с бюстом Е. Я. Державиной и высеченными двумя заключительными строками стихотворения.

«На гроб Екатерины Яковлевны Державиной» также, на наш взгляд, можно рассматривать как обращение к готовому тексту. Выполненное в жанре эпитафии стихотворение лишено особенностей державинской поэтики, можно сказать, представляет собой надындивидуальное высказывание. Эпитафия высечена на памятнике Е. Я. Державиной, установленном на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры:

Где добродетель? где краса?
 Кто мне следы ее приметит?
 Увы! здесь дверь на небеса...
 Сокрылась в ней – да Солнце встретит! [8, I, с. 580]

Обсуждение и выводы

Из произведений, входящих в анализируемую нами группу стихотворений – откликов на смерть Екатерины Яковлевны, только три увидели свет при жизни Державина: «Ласточка», «Призывание и явление Пленеры» и «На гроб Екатерины Яковлевны Державиной». Все, кроме «На смерть Екатерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся», были изданы Я. К. Гротом в собрании державинских сочинений.

«На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» – возможно, одно из самых сильных по своей художественной выразительности и обнаженности державинского чувства, его отчаяния стихотворений не было напечатано ни самим Державиным, ни Гротом. Первая публикация состоялась только в 1933 (!) году в сборнике лирики Державина, подготовленном Г. А. Гуковским [9].

Образно стихотворение связано с державинской «Ласточкой», однако здесь эта связь носит полемический, контрастный характер. Если в «Ласточке» Державин сравнивал умершую жену с птицей, оживающей весной, и душой, высказывал надежду на бессмертие, то в стихотворении «На смерть Катерины Яковлевны» связь с птицей, с ее пробуждением, воскрешением отрицается:

О, ты ласточка сизокрылая!
Ты возвратишься в дом мой весной;
Но ты, моя подруга милая,
Не увидишься век уж со мной [9, с. 375].

Противопоставление «ласточка – возлюбленная»:

Уж не ласточка сладкогласная
Домовитая со застрехи –
Ах! моя милая, прекрасная
Прочь отлетела, – с ней утехи [9, с. 375], –

продолжается противопоставлением «сияние луны – свет мертвого тела»:

Не сияние луны бледное
Светит из облака в страшной тьме –
Ах! лежит ее тело мертвое,
Как ангел светлый во крепком сне [9, с. 375].

Образы псов, воющих и разрывающих землю («Роят псы землю, вокруг завывают, / Воет и ветер, воет и дом...» [9, с. 375]), кажется, уже выводят нас за границы литературы в какую-то иную, infernalную область.

В. А. Западов, пытаясь соотнести произведение с каким-нибудь литературным жанром, приходит к выводу, что больше всего оно похоже на простонародный плач, «каким “воют” в деревнях по родному человеку жёны и матери» [13, с. 126]. Действительно, в стихотворении есть приметы, характерные для народных текстов: со/противопоставление возлюбленной с птицей, фольклорный зачин «уж не...» («Уж не ласточка сладкогласная»), анафорические конструкции пятой строфы «Уж нет моего друга верного, / Уж нет моей доброй жены, / Уж нет товарища бесценного» отсылают к похоронному причету. Однако невозможно свести данное произведение к простонародному плачу. В нем также присутствуют оссиановские мотивы (ночь, темнота, тревога, острое ощущение конца), которые перекликаются с поэтическими опытами Державина («Пленира», «Песнь на смерть

Плениры»). На образном, мотивном и ритмическом уровнях обнаруживается также связь с оригинальной державинской «Ласточкой».

Неслучайным кажется отказ Державина от условного литературного имени «Пленира»¹. В пяти произведениях группы текстов, относящихся к смерти Екатерины Яковлевны, Державин называет ее «Пленирой». Исключение составляют эпитафия и «На смерть Катерины Яковлевны...». Если в эпитафии отказ от литературного имени можно интерпретировать как стремление к еще большему обобщению, то в стихотворении «На смерть Катерины Яковлевны...» это отказ от условностей литературного текста, от литературной игры, маски, движение в сторону предельно личного и острого чувства².

Представляется, что именно в этом стихотворении Державину удалось высказать свое личное горе по умершей жене³. В поиске собственного слова, которое бы могло выразить чувства к Екатерине Яковлевне, Державин прошел путь от легкой поэзии рококо через классицизм и обращение к готовым текстам к такому обнаженному высказыванию, которое не было воспринято до XX века. Чтобы быть понятным читателем, Державину понадобился весь опыт поэзии XIX–XX веков.

¹ Об имени «Пленира» в русской поэзии см., напр., у О. Л. Довгий [1]. В частности, исследовательница указывает, что имя «Пленира» не было изобретением Державина и что впервые оно встречается в надгробной надписи.

² В связи с этим необходимо указать на противоположную функцию литературного имени «Фелица», которое Державин использует в стихотворениях, посвященных Екатерине II. Литературное имя «Фелица», напротив, позволяет поэту выразить по отношению к императрице личные чувства, приблизить его носителя к читателю и до некоторой степени наделять Екатерину II индивидуальными чертами.

³ И здесь мы не можем согласиться с мнением В. Ходасевича, который считал, что державинская любовь к первой жене «так и осталась невоспетой, неизяснимой» [17, с. 164]. Впрочем, Ходасевич, написавший своего «Державина» в 1931 г., вряд ли мог быть знаком со стихотворением, впервые опубликованным в 1933 г.

Список литературы

1. Белинский В. Г. Сочинения Державина // Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. – Т. 6. – С. 582–658.
2. Благой Д. Д. Гаврила Романович Державин // Г. Р. Державин. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1957. – С. 5–74.
3. Варда А. «Фелицейский цикл» Гавриила Державина. – Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2015. – 144 с.
4. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века: учебник. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 453 с.
5. Державин Г. Р. Записки // Сочинения Державина. С объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. – СПб., 1871. – Т. VI. – С. 405–842.
6. Державин Г. Р. Записки. – М.: Мысль, 2000. – 334 с.
7. [Державин Г. Р.] Сочинения Державина: в V ч. Ч. I–IV. – СПб.: В типографии Шнора, 1808. – Ч. V. – СПб.: В Типографии В. Плавильщикова, 1816. – 239 с.
8. [Державин Г. Р.] Сочинения Державина. С объяснительными примечаниями Я. Грота: в 9 т. – СПб.: Изд-во Академии наук, 1864–1883.
9. Державин Г. Р. Стихотворения / ред. и прим. Гр. Гуковского. – Л., 1933. – 561 с.
10. Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И. И. Сочинения. – М.: Правда, 1986. – С. 268–375.
11. Довгий О. Л. Пленира // Русская речь. – 2015. – № 5. – С. 104–109.
12. Западов В. А. Примечания // Г. Р. Державин. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1957. – С. 361–452.
13. Западов В. Гаврила Романович Державин. – М.; Л.: Просвещение, 1965. – 165 с.
14. Макогоненко Г. П. От Фонвизина до Пушкина (Из истории русского реализма). – М.: Художественная литература, 1969. – 509 с.
15. [Макферсон Дж.] Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века. Переведены с французского Е. Костровым. – М., 1792. – Ч. 1. – 364 с.
16. Пономарева М. В. Стихотворения Г. Р. Державина к Фелице // Окациональная литература в контексте праздничной культуры XVIII века. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2010. – С. 196–211.
17. Ходасевич В. Державин. – М.: Книга, 1988. – С. 30–232.

Marina V. Ponomareva

“*Dushi polovina*”: Gavrila Derzhavin’s Verses to Ekaterina Yakovlevna

The article deals with Derzhavin’s verses dedicated to the poet’s first spouse Ekaterina Yakovlevna Derzhavina. Nine such texts of various genres have been discovered in toto. Among them there are two groups: 1) those written in 1778 during matchmaking and the first year of their marriage; 2) written as a response to E. Ya. Derzhavin’s death.

It is shown that most of these texts are either based on other author’s texts (J. Macpherson, Sappho) or are in fact adaptations of earlier works by Derzhavin’s himself or obey the laws of the genre (e.g. the epitaph).

This peculiar feature of Derzhavin's poetry dedicated to his spouse contradict his attitude towards finding his own way, his own words to express feelings and experiences. Apart from others stands the poem "Na smert' Kateriny Yakovlevny, 1794 godu iyulya 15 dnya priklyuchivshuyusya", where the peculiarities of this group are accumulated and Derzhavin's own lyrical expression is manifested at its utmost. It's remarkable how the author himself and Derzhavin's publishers appreciate the text: its first publication only happened in 1933. So it is demonstrated by this example how the outcome of poetic efforts may be rated very differently by the author himself, his contemporaries, scholars and a modern reader.

Key words: Gavriila Derzhavin, verses to E. Ya. Derzhavina, love lyrics, poems about the death, Plenira.

For citation: Ponomareva, V. M. (2022) "Dushi polovina": stihotvoreniya G. R. Derzhavina k Ekaterine YAKovlevne ["Dushi polovina": Gavriila Derzhavin's Verses to Ekaterina Yakovlevna]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 10–25. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_10

References

1. Belinskij, V. G. (1955) *Sochineniya Derzhavina* [Derzhavin's works] *Polnoe sobranie sochinenij: v 13 t.* [Complete works in 13 v.]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR. T. 6. Pp. 582–658. (In Russian).
2. Blagoj, D. D. (1957) *Gavrila Romanovich Derzhavin* [Gavrila Romanovich Derzhavin]. Derzhavin, G. R. *Stihotvoreniya*. [Poems]. Leningrad: Sovetskij pisatel Publ. Pp. 5–74. (In Russian).
3. Varda, A. (2015) "Felicejskij cikel" *Gavrila Derzhavina* [The "Felicean" cycle by Gavriila Derzhavin]. Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing. (In Russian).
4. Gukovskij, G. A. (2003) *Russkaya literatura 18 veka: uchebnik* [Russian literature of 18 century: Textbook]. Moscow: Aspekt Press Publ. (In Russian).
5. Derzhavin, G. R. (1871) *Zapiski* [Notes] *Sochineniya Derzhavina*. S ob'yasnitelny'mi primechaniyami Ya. Grota [Derzhavin's works. With explanatory comments by J. Grot: in 9 v.]. St. Petersburg. T. 6. Pp. 405–842. (In Russian).
6. Derzhavin, G. R. (2000) *Zapiski* [Notes]. Moscow: My'sl' Publ. (In Russian).
7. [Derzhavin, G. R.] (1816) *Sochineniya Derzhavina: v V ch.* [Derzhavin's works: in 5 parts]. Part 1–4. St. Petersburg: V Tipografii Shnora, 1808; Part 5. Saint-Petersburg: V Tipografii V. Plavil'shnikova, 1816. (In Russian).
8. [Derzhavin, G. R.] (1864–1883) *Sochineniya Derzhavina*. S ob'yasnitelny'mi primechaniyami Ya. Grota [Derzhavin's works. With explanatory comments by J. Grot: in 9 v.]. St. Petersburg: Izd-vo Akademii nauk. (In Russian).
9. Derzhavin, G. R. (1933) *Stihotvoreniya* [Poems / ed. By Gr. Gukovskij]. Leningrad. (In Russian).
10. Dmitriev, I. I. (1986) *Vzglyad na moyu zhizn'* [A glance upon my life] *Sochineniya* [Works]. Moscow: Pravda Publ. Pp. 268–375. (In Russian).
11. Dovgij, O. L. (2015) *Plenira* [Plenira] *Russkaya rech' – Russian Speech*. No. 5. Pp. 104–109. (In Russian).
12. Zapadov, V. A. (1957) *Primechaniya* [Commentaries]. Derzhavin, G. R. *Stihotvoreniya* [Poems]. Leningrad: Sovetskij pisatel' Publ. Pp. 361–452. (In Russian).
13. Zapadov, V. A. (1965) *Gavrila Romanovich Derzhavin* [Gavrila Romanovich Derzhavin]. Moscow; Leningrad: Prosveshhenie Publ. (In Russian).

14. Makogonenko, G. P. (1969) *Ot Fonvizina do Pushkina* [From Fonvizin to Pushkin]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).

15. [Macpherson, J.] (1792) *Ossi'an`, sy'n` Fingalov`, bard` tret`yago vyeke* [Ossian, son of Fingal, bard of 3rd century / tr. from French by E. Kostrov]. Part 1. Moscow. (In Russian).

16. Ponomareva, M. V. (2010) *Stihotvoreniya G. R. Derzhavina k Felice* [Derzhavin's poems to Felice] *Okkazional'naya literatura v kontekste prazdnichnoj kultury` 18 veka* [Occasional literature in context of Russian festive culture of 18 century]. St. Petersburg: Saint-Petersburg State University Publ. Pp. 196–211. (In Russian).

17. Hodasevich, V. (1988) *Derzhavin* [Derzhavin]. Moscow: Kniga Publ. Pp. 30–232. (In Russian).

дата получения: 18.10.2022 г.

дата принятия: 02.11.2022 г.

дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 18 October 2022

date of acceptance: 02 November 2022

date of publication: 30 December 2022

В. Н. Оксенчук

Западноевропейские готические мотивы в романтической поэзии В. А. Жуковского

В статье рассматривается вопрос о влиянии западноевропейских готических мотивов на поэзию В. А. Жуковского на примере баллад «Светлана» и «Людмила». С помощью сравнительно-сопоставительного анализа оригинальных и переведённых В. А. Жуковским произведений выявляются различия и общие черты, свидетельствующие об интересе поэта к готическим образам и мотивам. Такими мотивами являются тяга к потустороннему, загадочным местам и событиям, таинственность. Эти мотивы появились в английской беллетристической литературе в конце XVIII века, а затем отразились в сентиментализме, предромантизме и романтизме. Жуковский при переводе произведений европейских авторов по-своему трансформировал эти мотивы. С деятельностью Жуковского-переводчика связана специфика русского романтизма, отличительной чертой которого стала опора на национальную культуру и фольклорную традицию.

Ключевые слова: готика, готический мотив, романтизм, лирика, фольклор, Жуковский.

Для цитирования: Оксенчук В. Н. Западноевропейские готические мотивы в романтической поэзии В. А. Жуковского // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 26–36. DOI 10.35231/25419803_2022_4_26

Вопрос о принадлежности В. А. Жуковского к западноевропейской готической стилистике является одной из литературоведческих проблем, до сих пор не решенных в современной филологии. Достаточно изучены связи поэзии Жуковского с западноевропейским сентиментализмом и романтизмом [См., например: 1; 7; 10; 13–16], но проблема романтизма Жуковского тем не менее «во многих отношениях спорной и нерешенной остается до сих пор» [10, с. 25], в частности, в отношении готических мотивов в рамках

предромантизма и романтизма. Изучение готической традиции в творчестве Жуковского практически только началось, хотя проблема была поставлена еще в 1904 году Н. К. Козминым, который в своей работе «О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX вв. в связи с поэзией В. А. Жуковского» проанализировал пласт западноевропейской переводной беллетристики рубежа XVIII–XIX веков и отметил, что она открыла Жуковскому «неисчерпаемый источник для заимствования», ибо «здесь были старые, давно знакомые Жуковскому и русскому обществу типы, сюжеты, картины, идеи – все то, что интересовало в переводных романах той эпохи, которая воспитала нашего поэта» [8, с. 36]. По мнению Н. К. Козмина, именно характером этих романов объясняются особенности поэзии Жуковского, в которой есть «и рыцари, совершающие подвиги, и грешники, призываемые к покаянию, и певцы, услаждающие на пиру своим пением, и любовники, разлучаемые судьбой <...> и явления умерших живущим» [8, с. 33]. Стиль литературы, повлиявшей на творчество Жуковского, был определен как готический в работах М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» [2] и В. Э. Вацура «Готический роман в России» [3]. М. М. Бахтин охарактеризовал замок как «новую территорию свершения романских событий» в готической литературе [2, с. 394], а В. Э. Вацура описал замок как готический топос и наметил главные мотивы готической прозы.

Развитием идей М. М. Бахтина и В. Э. Вацура можно считать коллективную монографию «Готическая традиция в русской литературе» [3], а также отдельные немногочисленные статьи [11; 12]. Несомненным достижением указанных работ является описание готического канона, но материалом для исследований здесь является готическая проза. Поэзия Жуковского в современном отечественном литературоведении в рамках готики не рассматривалась.

Материалы и методы

Проводить анализ готических мотивов в творчестве В. А. Жуковского необходимо в сравнении его произведений с образцами готического стиля в творчестве поэтов, произведения которых Жуковский переводил на русский язык.

Для компаративного анализа выделяются мотивы, присущие готическому стилю в литературе: использование таинственных сюжетов с вкраплением мистики и фантастики, мелодраматические эффекты, мрачная эстетика и трагический колорит. Эти элементы готической поэтики авторы готических романов использовали с целью показать читателю непостижимость жизни, её причудливую природу, независимость законов рока от человеческих поступков и желаний.

При проведении исследования применяются такие литературоведческие методы, как сравнительно-исторический метод и метод структурного анализа.

Интерес В. А. Жуковского к готическому стилю обусловлен его переводческой деятельностью. Литературные критики считают, что переводы В. А. Жуковского выглядят достаточно вольными, да и сам поэт приравнивал поэтический перевод к оригинальному творчеству.

Одними из наиболее известных баллад В. А. Жуковского являются баллады «Людмила» (1808) и «Светлана» (1813). Обе баллады восходят к балладе «Ленора» (1773) немецкого поэта Г. А. Бюргера. Баллада «Людмила» считается «вольным переложением» баллады Бюргера [6, с. 267], а баллада «Светлана» – оригинальным произведением, написанным по мотивам «Леноры» [6, с. 287]. Собственно перевод баллады «Ленора» Жуковский сделал в 1831 году [6, с. 413]. Творчество Бюргера привлекало Жуковского, в его библиотеке был двухтомник Г. Бюргера на немецком языке [6, с. 267–268]. Жуковский пояснил причину своего притяжения к творчеству немецкого балладника: «Бюргер в роде баллад единственный <...> В особенности изображает он очень счастливо ужасное...» [Цит. по: 6, с. 268].

В центре сюжета оригинального произведения душевные переживания девушки, потерявшей во время войны своего возлюбленного, её личный бунт против всеобщей радости тех, чьи родные вернулись домой, и бога, который допустил ее терзания. Героиня готова умереть («Погибни жизнь, где друга нет!»), что и происходит во время явления мертвого возлюбленного во сне Леноры, зовущего ее как невесту на новоселье в «укромный приют», – ее труп «сходит в могилу».

Художественный мир, созданный В. А. Жуковским, более элегичен, в нём нет столь явного противопоставления личной трагедии и вселенского счастья, более того, в переложении поэта в обоих вариантах баллада приобретает русский колорит.

Результаты

Для баллад Жуковского «Светлана» и «Людмила» характерны такие готические мотивы, как тайна, соприкосновение с загробным миром, скачка на кладбище с мертвым возлюбленным.

Балладу «Людмила» Жуковский назвал «подражанием Бюргеровой Леноре» [6, с. 267], так как имел цель – перенести жанр баллады на русскую почву, создать «русскую» балладу. Баллада имеет подзаголовок «Русская баллада», поэтому, хотя «Людмила» сюжетно близка к оригиналу, в ней присутствует национальный колорит. Так, смерть возлюбленного Людмилы приурочена к отечественным событиям (в оригинале к войне между Германией и Пруссией в 1741–1748 гг. и названо имя немецкого короля Фридриха). В «Людмиле» местом действия является допетровская Русь (упоминаются литовские войны XIV–XVI веков), «тесный дом» погибшего возлюбленного Людмилы находится «там, в Литве, в земле чужой» «близ Наревы»¹; место бюргеровой «рати», ряды которой «пылят, гремят, сверкают», занимает «дружина» – «грозная рать славян» с деталями русского конного строя и оружия: «светит ратных ополченье», «трубный треск и стук мечей». Далее повествование наполняется «русскими» деталями – бытовыми: Людмила в «тереме» пред «иконою святой»; природными: «лесов дремучих сени», «тихие дубравы», «бор», «широкая долина», – отсутствующими в оригинале. В переложении опущены такие «ужасные» готические детали, как «чернеющий висельник», эпизод с «тяжким гробом на дрогах», «безглазый череп на костях», что видит Ленора, и другие нагнетающие страх подробности ночной кладбищенской жизни. Ужасный вид ночного кладбища

¹ Цитаты приводятся по изданию: Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем в 20 т. – М.: Языки славянских культур, 2008. – Т. 3. Баллады. – 452 с. Баллада «Людмила» – с. 9–16; баллада «Светлана» – с. 31–39; баллада «Ленора» – с. 181–187 без указания страниц цитат в тексте статьи.

в оригинальной балладе при переложении сглаживается, у Жуковского в «Людмиле» кладбище осеняет «божий храм», который Людмила видит среди крестов и могил, чего нет в оригинале. Сама скачка с мертвецами и разговор влюбленных в переводе Жуковского романтизированы. В «Леноре» частым перечислением всего видимого в ходе скачки глазу без деталей («окрестность вся летела» и все «мгновенно пропадало») подчеркивается скорость движения, в «Людмиле» время приезда мертвеца к Людмиле и скачки притормаживается описаниями красивого ночного пейзажа («светит месяц, дол сребрится...»), чтобы дать время для общения возлюбленных. Бюргеровский жених разговаривает с мертвецами, с конем и трижды повторяющейся обезличенной фразой с Ленорой («Не страшно ль?.. Да что же так дрожишь ты?»). Возлюбленные у Жуковского находятся в постоянном диалоге, жених обращается к Людмиле с признанием («ты моя, мою будь») и приглашает разделить с ним вечность («...ко мне, Людмила»), чего тоже нет в оригинале. В итоге в балладе создается романтическая ситуация любви и в смерти. В балладе «Людмила» иначе осмысливается и причина смерти героини. В балладе Бюргера Ленора бросает вызов богу как личному врагу: «Она вступила в дерзкий спор», «Не милостив со мною он», «Он глух и безответен», «Творца она на суд с собой безумно вызывала». Ленора не захотела смириться и молила о том, чтобы «угас противный свет», свершение ее мольбы – ее наказание, ибо «Творцу в бедах покорна будь; твой труп сойди в могилу!» Ленора выбирала земное счастье как высшее блаженство, а не небесный рай. В балладе Жуковского Людмила не судит бога, она слабо ропщет против «святого провидения» и «неумолимости небес», мечтая соединиться с милым. Исполнение желания Людмилы – ее награда: «Твой услышал стон творец» – Людмила соединяется с возлюбленным, ибо «царь Всевышний правосуден». Таким образом, и общая идея баллады, и готическая поэтика изменены в соответствии с национальным мировоззрением и традициями.

Иная интерпретация готического мотива свидания с мертвецом возникает в балладе «Светлана».

В отличие от Леноры Светлана не ищет явной помощи у потусторонних сил, а, скорее, просит у них успокоения для своей души. Возможно, это происходит потому, что Светлане нет нужды восставать против Бога. Она воспринимает происходящее с ней как испытание, что вполне свойственно национальному русскому характеру.

В своей статье «Интерпретация сказочных сюжетов и волшебного-сказочной повествовательной структуры в сказках В. А. Жуковского» С. Н. Еремеев отмечает, что переводы Жуковским европейских баллад балансируют грани двух жанров – баллады и русской сказки: «...не следует забывать о приверженности поэта ко всему мистическому, фантастическому, необычному, сказочному, поэтому и баллады Жуковского и многие его стихотворения близки к сказкам» [5, с. 68]. По мнению Жуковского, народное искусство необходимо использовать как богатый поэтический материал, как материал для литературной фантастики. Именно потому в «Светлане» встречаются фактически «сказочные» ситуации (крещенское гадание, национальные ритуальные обряды (венчание), фольклорные стилистические средства: («ярый воск», «подблюдны песенки», «белый плат», «красен свет», «тесовы ворота», «светлица», «денница», «кручина»). Наличествуют и готические мотивы – скачка с «бледным и унылым» мертвецом, «черный гроб» в одиноком храме, встреча с мертвецом в «хижинке со снегом», поднимающийся из гроба мертвец («силится раздвинуть он руки охладелы»), вызывающие страх у Светланы. Устрашающей выглядит и ситуация Светланы: «одинокая, впотьмах, брошена от друга, в страшных девица местах; вокруг метель и вьюга».

Баллада «Светлана» изобилует различными порождениями тьмы, зыбкая атмосфера кошмарного сна является источником чарующих декораций. Герои покидают один мир и оказываются в мире неизвестном, мистическом, где происходит встреча живого с неживым. Но в конце все видения призраков и мистическая встреча с мертвым женихом оказываются всего лишь сном.

Снова бледность на устах;
В закатившихся глазах

Смерть изобразилась...
Глядь, Светлана... о творец!
Милый друг ее – мертвец!
Ах!.. и пробудилась...
Что же твой, Светлана, сон,
Прорицатель муки?
Друг с тобой; все тот же он
В опыте разлуки [6, с. 37–38].

Баллада В. А. Жуковского максимально погружает читателя в привычную для него обстановку, воссоздает атмосферу русской деревни, делают балладу приближенной к народному быту.

Особое внимание в «Светлане» уделяется пейзажным зарисовкам, более характерным отечественным, нежели зарубежным классикам, делающим акцент на развитии событий, а не на красотах окружающей персонажей природы. Именно поэтому в балладе В. А. Жуковского мы встречаем столь яркие и символические описания каждого конкретного действия. Так, каждый из эпизодов имеет свой цвет. Причём, у В. А. Жуковского нет столь явного противопоставления «чёрного» и «белого», ведь даже мрачные детали поэт стремится высветлить, показать в них полутона. К примеру, мы встречаем в его балладе такие выражения, как «темна даль», «темно в зеркале». Тем самым поэт как бы отсылает нас к главной героине, из-за непоколебимой веры которой во вселенские силы даже мрак находится вполоборота к свету и не выглядит столь однозначным, как мистические описания у Бюргера.

Важнейшей чертой в готическом произведении является место, где происходит встреча реального и сверхъестественного, встреча двух миров. В европейской готической прозе местом встречи двух миров зачастую выступал замок, в котором разворачивалось основное действие произведения. В балладах Жуковского таким местом выступает кладбище. Устойчивым мотивом в поэзии становится появление умершего друга, любимого.

Обсуждение и выводы

Таким образом, сравнительный анализ показал, что в творчестве Жуковского-переводчика обнаруживаются черты западноевропейской готики, но в то же время оно опирается

на своеобразии национальной культуры. В. А. Жуковский одним из первых обратил внимание русской литературы на романтическое восприятие мира.

Авторские произведения В. А. Жуковского также носят отпечаток готической традиции. Так, в 1830–1840-е годы поэт обращается к мистическим образам приведений и видений в таких своих стихотворениях, как «О молитве», «Камозэнс», «Две сцены из Фауста». Интересно то, что под смертью Жуковский предлагает понимать читателю вовсе не что-то ужасное, что губит его настоящую и будущую жизнь, а скорее вечного товарища его новой жизни. Обращение поэта к мистическим существам вряд ли стоит понимать буквально, скорее, это можно воспринимать как художественный приём, иллюстрирующий связь человека с загробным миром, его вечное желание узнать о жизни за гранью.

Таким образом, поэтический язык В. А. Жуковского создаёт атмосферу тайны, воспетые им образы начинают восприниматься его современниками как кладёшь метафор, позволяющих описать «невыразимое». В. А. Жуковский получает среди своих коллег звание «ювелира слова», писателя, которому подвластно нечто, что находится за гранью понимания обыкновенных людей, что делает его «гением восприимчивости» (Н. В. Гоголь).

Сам В. А. Жуковский говорил о своей деятельности, в частности переводческой, что переводчик является в прозе рабом и только поэзия позволяет ему воплотить себя в творчестве. Так или иначе, поэту удавалось перенести литературные жанры и стили на почву русского искусства, обогатить их за счёт национального колорита и мифологии. В своём творчестве он постарался показать таинственность и многогранность русской души, своеобразии которой сложно сравнить с европейским менталитетом.

В заключение необходимо отметить, что, несмотря на явный интерес поэта к западноевропейской литературе он сумел сохранить в себе способность говорить с читателем на его языке, воспитывать в нём человечность посредством русской народной сказки, а также посвящать его в мир зарубежной литературы сквозь призму своеобразия отечественной культуры.

Список литературы

1. Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // Жуковский и литература конца XVIII–XIX века. – М.: Наука, 1988. – С. 251–274.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Статьи разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 501 с.
3. Вацуро В. Э. Готический роман в России. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 542 с.
4. Готическая традиция в русской литературе / под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: РГГУ, 2008. – 349 с.
5. Еремеев С. Н. Интерпретация сказочных сюжетов и волшеббно-сказочной повествовательной структуры в сказках В. А. Жуковского // Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки. – 2005. – № 4. – С. 67–71.
6. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. – М.: Языки славянских культур, 2008. – Т. 3. Баллады. – 452 с.
7. Иезуитова Р. В. Жуковский и его время. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1989. – 278 с.
8. Козмин Н. К. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX вв. в связи с поэзией В. А. Жуковского. – СПб.: Типография В. Безобразова, 1904. – 46 с.
9. Левит С. Я. Поэзия чувства и "сердечного воображения" в контексте исторической поэтики Веселовского // Вестник культурологии. – 2021. – № 5. – С. 47–49.
10. Маймин Е. А. О русском романтизме. – М.: Просвещение, 1975. – 240 с.
11. Полякова А. А. Комплекс мотивов готического романа в сюжетной структуре русской повести // Новый филологический вестник. – 2006. – № 2(3). – С. 211–215.
12. Рыбко И. А. Традиция готического романа в повести А. А. Бестужева-Марлинского «Кровь за кровь» // Вестник МГУП им. Ивана Федорова. – 2012. – № 5. – С. 102–107.
13. Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. – М.: Художественная литература, 1975. – 256 с.
14. Шаталов С. Е. Романтизм Жуковского // История романтизма в русской литературе: Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790–1825). – М., 1979. – С. 110–162.
15. Янушкевич А. С. Этапы творческой эволюции В. А. Жуковского. – Томск: Изд-во Томского университета, 1985. – 291 с.
16. Янушкевич А. С. В мире Жуковского. Творчество Жуковского как художественная система. – М.: Наука, 2006. – 523 с.

Vera N. Oxenchuk

Western European Gothic Motives in the Romantic Poetry by V. A. Zhukovsky

The article presents an analysis of V. A. Zhukovsky's poetry in the context of the Gothic traditions of Western Europe. The influence of Gothic culture on the literature of the XIX century is investigated. Common features are revealed, indicating the interest in the medieval Gothic of V. A. Zhukovsky. The name of Zhukovsky is thus associated with the flowering and development of the specifics of Russian Romanticism. Romanticism is a trend that actively manifested itself in the entire European culture at the begin-

ning of the XIX century, but in each country had specific features of manifestation. Romanticism originated in England, where it developed as several successive stages. In English literature, he manifested himself as a pre-romanticism, which became a reaction to the previous trends – classicism and sentimentalism. Pre-Romanticism gave rise to the Gothic tradition, the origins of which lie in the art of the Middle Ages. A distinctive feature of Romanticism as a mature trend was the reliance on national culture, oral folklore tradition. As a mature direction, romanticism has formed a special type of personality – a romantic hero.

Key words: Gothic, Gothic motives, romanticism, poetry, folklore, Zhukovsky.

For citation: Oxenchuk, V. N. (2022). Zapadnoevropejskie goticheskie motivy v romanticheskoy poezii V. A. Zhukovskogo [Western European Gothic Motives in the Romantic Poetry by V. A. Zhukovsky]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 26–36. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_26

References

1. Averincev, S. S. (1988). *Razmyshleniya nad perevodami Zhukovskogo* [Reflections on Zhukovsky's translations] *Zhukovskij i literatura konca XVIII–XIX veka* [Zhukovsky and literature of the late 18th–19th centuries]. Moscow: Nauka Publ. Pp. 251–274. (In Russian).
2. Bahtin, M. M. (1975) *Formy vremeni i hronotopa v romane* [Forms of time and chronotope in the novel] M. M. Bahtin. *Voprosy literatury i estetiki. Stat'i raznyh let* [Questions of literature and aesthetics. Articles from different years]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).
3. Vacuro, V. E. (2002). *Goticheskij roman v Rossii* [Gothic novel in Russia]. Moscow: Novoe lit. obozrenie Publ. (In Russian).
4. *Goticheskaya tradiciya v russkoj literature* (2008) [Gothic tradition in Russian literature]. Pod red. N. D. Tamarchenko. Moscow: RGGU Publ. (In Russian).
5. Eremeev, S. N. (2005) *Interpretaciya skazocnyh syuzhetov i volshebno-skazocnoj povestvovatel'noj struktury v skazkah V. A. Zhukovskogo* [Interpretation of Fairy Tale Plots and Fairy Tale Narrative Structure in V. A. Zhukovsky's Fairy Tales] *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Tambov University. Series: Humanities]. No. 4. Pp. 67–71. (In Russian).
6. Zhukovskij, V. A. (2008) *Poelnoe sobranie sochinenij i pisem v 20 t.* [Complete works and letters in 20 volumes]. Moscow: YAzyki slavyanskih kul'tur Publ. T. 3. Ballady. (In Russian).
7. Iezuitova, R. V. (1989). *Zhukovskij i ego vremena* [Zhukovsky and his era]. Leningrad: Nauka, Lenigradskoe otdelenie. (In Russian).
8. Kozmin, N. K. (1904) *O perevodnoj i original'noj literature konca XVIII i nachala XIX vv. v svyazi s poeziej V. A. Zhukovskogo* [On translated and original literature of the late 18th and early 19th centuries. in connection with the poetry of V. A. Zhukovsky]. St. Petersburg: Tipografiya V. Bezobrazova. (In Russian).
9. Levit, S. YA. (2021) *Poeziya chuvstva i "serdechnogo voobrazheniya" v kontekste istoricheskoy poetiki Veselovskogo* [Poetry of Feeling and "Heart Imagination" in the Context of Veselovsky's Historical Poetics] *Vestnik kul'turologii* [Vestnik culturologii]. No. 5. Pp. 47–49. (In Russian).
10. Majmin, E. A. (1975) *O russkom romantizme* [About Russian romanticism]. Moscow: Prosveshchenie Publ. (In Russian).

11. Polyakova, A. A. (2006) *Kompleks motivov goticheskogo romana v syuzhetnoj strukture russkoj povesti* [The complex of motives of the Gothic novel in the plot structure of the Russian novel] *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin]. No. 2(3). Pp. 211–215. (In Russian).

12. Rybko, I. A. (2012) *Tradiciya goticheskogo romana v povesti A. A. Bestuzheva-Marlinskogo «Krov' za krov'»* [The tradition of the Gothic novel in the novel by A. A. Bestuzhev-Marlinsky "Blood for Blood"] *Vestnik MGUP im. Ivana Fedorova* [Bulletin of Moscow State University of Printing Arts]. No. 5. Pp. 102–107. (In Russian).

13. Semenko, I. M. (1975) *ZHizn' i poeziya ZHukovskogo* [Life and poetry of Zhukovsky]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).

14. SHatalov, S. E. (1979) *Romantizm ZHukovskogo* [Zhukovsky's Romanticism] *Istoriya romantizma v russkoj literature: Vozniknovenie i utverzhenie romantizma v russkoj literature (1790–1825)* [History of Romanticism in Russian Literature: The Emergence and Establishment of Romanticism in Russian Literature (1790–1825)]. Moscow. Pp. 110–162. (In Russian).

15. YAnushkevich, A. S. (1985) *Etapy tvorcheskoj evolyucii V. A. ZHukovskogo* [Stages of V. A. Zhukovsky's creative evolution]. Tomsk: Izd-vo Tomskogo universiteta. (In Russian).

16. YAnushkevich, A. S. (2006) *V mire ZHukovskogo. Tvorchestvo ZHukovskogo kak hudozhestvennaya sistema* [In the world of Zhukovsky. Zhukovsky's work as an artistic system]. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).

дата получения: 15.10.2022 г.
дата принятия: 01.11.2022 г.
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 15 October 2022
date of acceptance: 01 November 2022
date of publication: 30 December 2022

Alexander A. Karpov

On the Eve of Dostoevsky ("Tales and Stories" by Platon Smirnovsky)

This article discusses the life and creative biography of one of the representatives of Russian popular literature – Platon Semenovich Smirnovsky. Particular attention is paid to the writer's debut book *Tales and Stories*. As it turns out, some of its parts, first of all the preface to the book – "A Miniature Sketch of Six Years of My Life as a Prose Writer" – are typologically close to the St. Petersburg poems *The Double* and *Notes from the Underground* by Fyodor Dostoevsky. This refers both to the paradoxical main characters and to the narrative, which exhibits the typical features of the dialogic verbal style, characterized by a painful concentration on extraneous opinions, the constant expectation of hostile attacks and evaluations, and the striving to retain the "final word" for oneself. The emergence of this style in literary criticism is commonly associated with Dostoevsky (Mikhail Bakhtin), but it was anticipated in Smirnovsky's confessional preface.

Key words: Smirnovsky, Sękowski, Gogol, Dostoevsky, Bakhtin, popular literature, internal dialogue.

For citation: Karpov, A. A. (2022). Nakanune Dostoevskogo («Povesti i rasskazy» Platona Smirnovskogo) [On the Eve of Dostoevsky ("Tales and Stories" by Platon Smirnovsky)]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 37–52. DOI 10.35231/25419803_2022_4_37

In the spring of 1838, the printing-office of the *Zhurnal Obshchepoleznykh svedenii* (*The Journal of Useful Knowledge*) published a book *Tales and Stories* (*Povesti i rasskazy*) by Platon Smirnovsky, an author whose works, life and even his name are virtually unknown today. In fact, when his debut book was published the situation was no different.

Platon Semenovich Smirnovsky was born in 1808 in St. Petersburg into the family of a small landowner of Cherepovets Coun-

ty, Novgorod Province. Smirnovsky's father began his service as a soldier, attaining the rank of lieutenant. In 1818, together with his children, he was listed in the Noble Genealogical Book of St. Petersburg Province. However, later Smirnovsky Jr. had more than once to confirm his noble origin.

At the age of fifteen, Platon Smirnovsky enrolled in the Naval Cadet Corps, but soon withdrew because of his poor health. In 1825, he joined the Vyborg Infantry Regiment as a warrant officer and a year later was transferred to the 46th Jaeger Regiment, stationed in Finland. In 1828, he retired and returned to St. Petersburg, where he served in various departments, first as a clerk, and, from 1831, as a collegiate registrar (the lowest status for civil service officials, which is the 14th class according to the Table of Ranks). At the time of his first publication, he worked at the Engineering Department of the Ministry of War, since 1835 as a province secretary (12th class). The further career of Smirnovsky, accompanied by a slow growth, is associated with the Ministry of War, the Department of Public Education, and the Ministry of Internal Affairs. He died in St. Petersburg in 1857 with the rank of court counselor [see: 11; 12].

Materials and methods

Smirnovsky's first collection of stories included five works of different genres. Two of them had a distinctly lyrical character. The allegory "The Divine Statue" developed the themes of the imperfection of the world and the tragic uniqueness of the author as an individual. The statue of Fate explains to the narrator: 'Individuals, like you, live and die like orphans in the world [...] their life and their end is a chain of sufferings [...] if they experience enjoyment at some point, their enjoyment is not accessible' [18, p. 28]. The fantasy "The Musician and the Songstress" revealed the extreme aesthetic sensitivity of the autobiographical protagonist: "Sometimes, occasionally, very occasionally, I forgot myself in concerts, flying away from the prosaic world into the world of the elegant, heavenly, divine" [18, p. XVI]. The book also included three stories with a plot, "Prescience", "The Drowned Man", and "The Ataman's Love", united by the themes of the tragedy of human fate, the unattainability of happiness and, in the words of the author, "tears of pity for people" [18, p. XVIII].

It is noticeable that the author of the collection of stories does not have the skill of storytelling. His stories are almost eventless; they are extensive amplifications, wordy discussions of few insignificant facts and problems, and their purpose is to fill the necessary volume of the text. Each of the stories alludes to one or more literary sources. Thus, "Prescience" reiterates with variations the theme of prediction and prophecy, very popular in Russian prose and translations (on similar kind of stories see [13, pp. 591–597]). "The Ataman's Love" is very similar to the final part of Charles Nodier's novel *Jean Shogar*. Both tell the story of a leader of robbers who falls in love with a young woman who lost her love, and consequently her mind in the course of her capture. At the same time, stylistically, Smirnovsky's story reminds one of the so called "lubok novel", a sort of popular literature. The story "The Drowned Man", the longest in the volume, is a paraphrase of Alexander Pushkin's poem "The Bronze Horseman", which was published in the journal *Sovremennik* in 1837.

The most curious and, as it seems, the part of the book most important to the author, was a kind of preface to it – "A Miniature Sketch of Six Years of My Life as a Prose Writer". From it we learn that at the time of writing his stories the author was twenty-five years old, that he was a minor official and at the same time a writer with experience, that his book originally included not only prose, but also poetry, which due to some obscure "circumstances" is now hidden from the eyes of the public. It also turns out that the author is a resident of St. Petersburg, who was away from the capital for some period of time, and consequently the publication of his collection of stories was delayed for three years.

However, the value of the preface is not only and not even very much related to this factual information. The leading theme of "A Sketch" is the author's unquenchable need (obsession) for poetry absent from the world and his unsuccessful search for it. "Quid verum atque decens curo" ("I attend to the true and proper") [18, p. VII] – with this Latin epigraph Smirnovsky forewords his address to readers, emphasizing its programmatic nature, defining his life credo (Smirnovsky attributed this sentence to Virgil, whereas it belonged to Horace, *Epistularum liber primus*).

The confusing, full of excitement, pleonastic, confessional preface is a mixture of self-humiliation and arrogance, a resentment of people and a longing for them, a sense of vulnerability and a bold challenge to the world. Smirnovsky claims, “let them, for a trifle, nip my sad thoughts; let them laugh at my tears, at my wild timid imagination that lives among rocks and in dark far woods; mock even at my soul, chilling in mundane clothing, at my *loneliness among people*. But I *will take revenge on you*, you mocking writers, I will call you to the mirror of my flaming imagination and I will place a stamp or a metal label of prose and, in spite of you, I will try to show you from a deep distance, to reflect into your eyes the bright rays of the graceful and the poetic as well as their kin – peace and virtue... [...] I have sworn a vow of revenge upon you, and here is the first, shaky, timorous step towards revenge for my tears and your ignorance of me, *a being that is equal to you*” [18, pp. XVI–XVII] (Here and hereafter, unless otherwise specified, the italics are mine).

Smirnovsky’s pathetic recitations combine his ego and awareness of his own superiority with complaints about loneliness, his desire to judge with readiness to be judged: “[...] have you, surely, already judged me, decided what I was and what I am? If you have, you have decided too hastily” [18, pp. VIII–IX]. The writer states, “I am an open person, as simple as nature, I will speak out *myself*, evaluate myself, *display myself*, and will sum up the results in order that you affirm them; you will still have time to destroy both my book and my poor name; you can burn, lacerate, tear them to pieces; but I ask now only for your attention” [18, p. IX]. The contradictory psychological portrait of the author, who describes himself as a petty official of a “minor class” [18, p. VII], complements the motif of social humiliation.

On the whole, however, the nature of the confrontation that worries the author is not socially colored. It is a conflict between the artist and his hostile environment that has become trivial, but nevertheless is sincerely and intensively experienced, presented in forms typical of the late Romantic era, when the figure of its participant largely loses its halo of exclusivity. We see not a genius or a chosen one, but an aesthetically receptive individual who meets the coldness of everyday prosaic reality: “[...] I was born a poet. But people, as soon as they saw me in their

society, forcibly seized me, dragged me into the world of prose, pasted, paneled, wrapped me up in prose” [18, pp. IX–X]. He continues, “For six straight years, like crazy, I have been running around St. Petersburg; as a hungry dog that looks for food, I am looking for poetry, elegance, entertainment, for at least a moment of pleasure. No! Nothing in six years!” [18, p. X].

The author realizes that he is not very gifted and even criticises his own writings (“there is too much boredom, too many sighs and tears in them” [18, p. VIII]), and at the same time states that he is endowed with a tremendous imagination and compares it to gunpowder and dry straw [18, p. XII]. He speaks of an unquenchable thirst for creativity (“A long-standing passion for writing has exploded up in me like Vesuvius”) [18, p. XIV], anticipates accusations of being derivative, and insists on his independence. “Some of my acquaintances to whom I have read my manuscript”, he declares in a special note, “have found that I have imitated sometimes one of our most famous writers. I answer them here what I answered then: that the road of poetry goes almost across the whole world, and it is natural if ideas collide; but this sketch, like everything I have written, is unique. I confess that since my childhood I hate copies and copyists! In my eyes, a bad original is hardly worse than the best copy” [18, p. XVIII]. The desire to preclude accusations of imitation, apparently, explains Smirnovsky’s statement that his book was prepared for printing already in 1834, i.e., several years before its publication. However, the comparison of the stories included in the volume with the later writings of his contemporaries casts doubts on his claim.

Results

But whom could “some acquaintances” of the literary debutant have in mind, speaking of his affinity with “one of our most famous writers”? The preface to *Tales and Stories* provides an answer to this question. Critically assessing the state of contemporary Russian literature here, Smirnovsky nevertheless makes an exception, noting in it “[...] glimpses of the names of Brambeus, Marlinsky, Lugansky [pen names of Józef Sękowski, Alexander Bestuzhev, and Vladimir Dal], though they appeared in the world of printed words in masquerade costumes, to-

gether with no more than a dozen other names worthy to be called writers” [18, p. XIV]. In “A Sketch” the influence of at least two of those authors could be felt. Thus, the expressiveness of Smirnovsky’s preface, its broken syntax, metaphorical style, hyperbolism and extravagance of images reveals the influence of the style of the prominent romanticist Alexander Bestuzhev-Marlinsky.

There is a similarity between an episode from Józef Julian Sękowski’s novel *The Fantastic Voyages of Baron Brambeus* (1833), which is titled *The Sentimental Journey to Mount Etna*, and a passage from “A Sketch” by Smirnovsky. In Sękowski’s novel Brambeus falls into the depths of the hollow Earth and spends several years there among antipodes, in a society existing “upside down,” and then, swept up by a stream of gases, flies back to its surface. Smirnovsky depicts the cosmic confrontation of the narrator of “A Sketch” to banal reality: “By the power of my will <I> threw myself away to a harmless distance from the planet of all kinds of prose, having previously filled its prosaic, *hollow inside* with all deadly gases, and other inflammatory, combustible substances [...] and watched with laughter how the world was agitating (disturbed?), how prose was agitating” [18, p. XII].

The parallels between the opening parts of Sękowski’s novel, “The Autumn Boredom” and “A Poetic Journey Across the World”, and Smirnovsky’s “A Sketch” are even more evident. The works of both authors share an interest in colloquial speech, are addressed to unimagined reader, are a combination of mockery and self-irony, and “boredom” and the longing for the “poetic” are the leading motifs. Already the first lines of “A Sketch” – “I offer a prelude, do not be frightened, it is not a preface; I give you the honest word of an official of a minor class; put away your patience and read further. I myself can’t stand prefaces [...] No! This is not a preface, this is a little optical journey back through my life” [18, pp. VII–VIII] – are a reminiscence from “The Autumn Boredom” by Sękowski. Thus, Sękowski writes, “I know that you do not like reading prefaces and always omit them when reading books. That is why I resorted to cunning and decided to hide it in this article. Do me the favor of reading it carefully. Without a preface noth-

ing is now published, and a good reader is bound to sacrifice some of his patience in favor of these literary proclamations” [17, pp. XXXVII-XXXVIII].

But while Sękowski speaks ironically about the petty official's dissatisfaction with St. Petersburg and his search for “poetry”, Smirnovsky develops these themes with the utmost seriousness. Thus, Baron Brambeus in Sękowski's novel laments, “When I was a collegiate secretary, the world seemed very boring to me; I disliked everything – high society, ranks, decoration ribbons and humanity. [...] I felt myself created for higher ranks and higher sensations [...] I was already convinced [...] that humanity had stopped in its development and was standing still; that its enlightenment and education were even going backwards. Disappointed, I became a radical free-thinker, and looked at things and at my fellow men through a dim glass of pity. *I was born a poet, a romantic, and my soul necessarily demanded strong impressions.* [...] I hungrily read the works of the new school of poetry, dreamed day and night of the terrible, gloomy, disgusting, and horrible, and was in despair that neither on Nevsky Prospect nor on the Chyornaia Rechka I found anything like it” [17, pp. 3–6]. An unusual situation arises: the comic lamentations of Baron Brambeus in the interpretation of his follower, who has either misunderstood or consciously reinterpreted the source, acquire a tense and dramatic sounding, and Sękovsky's text, written several years before “A Miniature Sketch”, looks like a parody of it...

“A Sketch” is in a similarly complex relationship to another of its probable pretexts, Gogol's “Pieces from Diary of a Madman”, published in 1835 as a part of the collection *Arabesque*. It seems that Sękowski alluded to the similarity between the preface to *Tales and Stories* and the diary of Poprishchin when he abundantly and ironically quoted from “A Sketch” in his review and called its author “the third Gogol” [16, p. 18] (Note: In the announcement of the 1838 collection of stories published by V. Vladyslavlev, mockingly reproduced by Sękowski in the same volume of the Library for Reading, Evgenii Grebenka, who, like Gogol, developed the Ukrainian theme, was called ‘the second Gogol’). The ending of Sękowski's review speaks in favor of such an assumption. Sękowski accompanied the quotations from

Smirnovsky's lyrical fantasy "The Musician and the Songstress" with the mocking comments and provided in the end the address of a "beautiful institution", the well-known mental asylum, managed by the famous psychiatrist Johann Georg von Rühl [16, p. 21].

Indeed, Gogol's novella and "A Miniature Sketch" are similar in their confessional form, in the images of their narrators who seek to assert themselves and suffer from loneliness and misunderstanding, who agonize over their human and social humiliation and challenge the unjust world order. But again, as with Sękowski's novel *The Fantastic Voyages of Baron Brambeus*, Smirnovsky transforms his source: in Gogol these properties are inherent in the grotesque madman Poprishchin, while in the preface to *Tales and Stories* they take on a personal meaning.

"A Miniature Sketch of Six Years of My Life as a Prose Writer," which is inherited from the work of Smirnovsky's contemporaries, at the same time anticipated some literary phenomena of the era that followed. We are talking first of all about *The Double* (1846), a Petersburg poem by Fyodor Dostoyevsky and, to an even greater extent, about his *Notes from the Underground* (1864).

The narrator of "A Sketch" is close to their central characters by his inconsistent personality, the loneliness that he acutely experiences and that is associated, as in *Notes from the Underground*, with a sense of his own uniqueness. Smirnovsky complains about his loneliness not only in the preface to his book ("... for the winter, in the damp, stuffy, boring autumn, they threw me into four walls, into the grave [...] I was absolutely alone, like a lonely Etna in Sicily" [18, p. X, etc.]); similar complaints appear in the fantasy "The Musician and the Songstress" ("I was home alone... alone, as *always!*" [18, p. 61], and in an allegory "The Divine Statue" ("At 25, at the age of heavenly pleasures, to be alone [...] absolutely alone [...] in a myriad of families [...] to search among them for people and not find them!" [18, p. 22], "No shelter for the homeless!" [18, p. 24]). Compare to Dostoyevsky: "Another circumstance, too, worried me in those days: that there was no one like me and I was unlike anyone else. 'I am alone and they are *everyone!*' I thought - and pondered", "My schoolfellows met me with spiteful and merciless jibes because I

was not like any of them” [10, p. 125, 139]. (Italics in Dostoevsky). At times, this similarity is revealed in the textual juxtapositions of self-characterizations: the narrator of “A Sketch” speaks of his “timid” imagination [18, p. XVI], the “underground man” in *Notes from the Underground* speaks of his “timid, wounded and disproportionate pride” [10, p. 139], Smirnovsky’s narrator insists on his simplicity and sincerity (“I am a frank ordinary man” [18, p. IX], “I am frank” [18, p. XVIII]), which are the same traits that Goliadkin repeatedly emphasizes (“I’m a simple person, and not ingenious, and I’ve no external polish”, “I don’t act on the sly, but openly, without cunning” [9, p. 116, 117 etc.]). The similarity of the works is strengthened by the underscored Petersburg nature of the conflicts of the protagonist and the world: “For man’s everyday needs, it would have been quite enough to have the ordinary human consciousness, that is, half or a quarter of the amount which falls to the lot of a cultivated man of our unhappy nineteenth century, especially one who has the fatal ill-luck to inhabit Petersburg, the most theoretical and intentional town on the whole terrestrial globe. (There are intentional and unintentional towns.)” [10, p. 101]. But most interesting in this respect is the specific way the narrator in “A Sketch” expresses himself.

In his polemically colored confession one can clearly detect the typical features of the dialogic style of speech, defined by a painful concentration on outside opinions and the constant expectation of hostile attacks and assessments. The emergence of this style is commonly associated with Dostoevsky. “In most cases,” Mikhail Bakhtin remarks about the writer’s debut novel, “Makar Devushkin’s speech about himself is determined by the reflected discourse of another, ‘other person’, a stranger [...] A poor man, but a man ‘with ambition’ – such as Makar Devushkin [...] constantly senses the ‘ill look’ of this other upon him, a glance which is either reproachful or – perhaps even worse in his eyes – mocking [...]” [2, p. 230]. In *The Double*, Bakhtin writes, these characteristic traits of speech and consciousness are “expressed with a sharpness and clarity, not found in any other work of Dostoevsky’s” [2, p. 235]. They are vividly manifested in *Notes from the Underground*, what the hero of which “thinks about most of all is what others think or might think

about him, he tries to keep one step ahead of every other consciousness, every other thought about him, every other point of view on him. At all the critical moments of his confessions he tries to anticipate the possible definition or evaluation others might make of him, to guess the sense and tone of that evaluation, and tries painstakingly to formulate these possible words about himself by others, interrupting his own speech with the imagined rejoinders of others” [2, p. 62].

Like the aforementioned works of Dostoevsky and long before them, “A Miniature Sketch” is precisely such an example of an internally dialogized “hidden-polemical word”, most reminiscent in this respect of *Notes from the Underground*. While Baron Brambeus’s authoritative constant references to his audience are rhetorical in nature, with no implied response, the preface to *Tales and Stories*, starting from the very first lines (“I offer a prelude, do not be frightened [...], etc.) [18, p. VIII] literally imposes a dialogue on the imaginary reader that sounds even more decisive in *Notes from the Underground*: “I want now to tell you, gentlemen, whether you care to hear it or not [...]” [10, p. 101]. The narrator in “A Sketch” anticipates hostile evaluations, not yet expressed but coming, and he anticipates aggressive actions (“[...] you will still manage to destroy my book and my poor name, you can burn it, tear it to pieces, tear it to pieces” [18, p IX]) and threatens imaginary offenders with retaliatory aggression: “But I will *avenge* you, you mocking prose writers, I [...], to *your spite*, will [...] force you [...] I have vowed to *avenge* you [...]” [18, pp. XVI-XVII]. Bakhtin reveals in *Notes from the Underground* a similar “gradual increase in negative tone (to spite the other) under the influence of the other’s anticipated reaction” [2, p. 254].

Bakhtin’s comments on *Notes from the Underground* that Dostoevsky’s narrator ‘passionately seeks “to retain for oneself the final word [...] what he fears most of all is that people might think that he is repenting before someone [...] that he is reconciling himself to someone else’s judgement or evaluation, that his self-affirmation is somehow in need of affirmation and recognition by another” [2, p. 256]. Smirnovsky’s narrator behaves similarly: “[...] have you, surely, already judged me, decided what I was and what I am? If you have, you have decided too hastily

[...] You are reckless, I asked you to stash away your patience in the empty wallet of your pocket [...] I will speak out myself, evaluate myself, display myself, and will sum up the results in order that you affirm them” [18, pp. VIII–IX]. Compare to *Notes from the Underground*, “Now, are not you fancying, gentlemen, that I am expressing remorse for something now, that I am asking your forgiveness for something? I am sure you are fancying that ... However, I assure you I do not care if you are....”, “You imagine no doubt, gentlemen, that I want to amuse you. You are mistaken in that, too” [10, p. 100, 101].

Discussion and Conclusions

How can we explain the similarity between the works of a representative of popular literature, on the one hand, and one of the most prominent Russian writers, on the other? Despite the considerable time distance and the artistic insignificance of Smirnovsky’s book, the possibility of Dostoevsky’s acquaintance with it cannot be rejected a priori. The writer’s unique erudition and exceptional familiarity with Russian literature are well known. Moreover, this applies to authors of the most diverse scale. “Dostoevsky received Gogol’s legacy not only directly”, Alexander Zeitlin noted, “but also indirectly, through Dahl, Grebenka, Mikhail Dostoevsky, Butkov and a *hundred insignificant writers* with whom Dostoevsky was undoubtedly familiar, whom he read, and who, in their mass, produced an influence on him no less than Gogol did” [19, p. 2] (Note: on the connection of Dostoevsky with Russian literary tradition see, for example [5, pp. 206–218; 7, pp. 16–33; 8, pp. 5–26]). That Dostoevsky had an extraordinary memory as a reader is supported by the discovery of Natalia Lvova. She noticed that an essay, which was included in Dostoevsky’s *St. Petersburg Chronicle* (May 11, 1847), is reminiscent from Sękowski’s essay “Chelovechek” (The Little Man) published in the *Severnaia pchela* in 1833 [14, pp. 172–177]. The assumption that Dostoevsky could have paid attention to Smirnovsky’s book does not therefore seem so impossible. Still, the main thing here is not the admissible genetic, but the undoubted typological proximity of the works discussed.

In a comment to *Notes from the Underground*, Dostoevsky emphasized, “The author of the diary and the diary itself are,

of course, imaginary. Nevertheless, it is clear that such persons as the writer of these notes not only may, but positively must, exist in our society, when we consider the circumstances in the midst of which our society is formed. I have tried to expose to the view of the public [...] one of the characters of the recent past. He is one of the representatives of a generation still living” [10, p. 99].

Vissarion Belinsky commented about the prototype of “the underground man” that “The novel’s protagonist, Mr. Goliadkin, is one of those resentful individuals, obsessed with *ambition*, who are so often found in the lower and middle classes of our society. He thinks that every other person wants to offend him by words or looks, and gestures, that intrigues and underminings are made against him everywhere [...] The morbid sensitivity and suspiciousness of his character is the black demon of his life, destined to make a hell out of his existence. If you look around carefully, how many Mr. Goliadkins, poor, rich, stupid and clever here are!” [3, p. 140] (*Italics in Belinsky*).

Comparison of the autobiographical fragments of Smirnovsky’s book, especially “A Miniature Sketch”, with the works of Dostoevsky confirms the historical embeddedness of the great writer’s literary types.

Smirnovsky’s fears about the sad fate of his book were fully justified. “The Tales and Stories” provoked mocking responses from various literary journals. Following Sękowski’s pejorative review, several other similar reviews of *Tales and Stories* appeared; in their assessment of the book they drew mainly from “A Miniature Sketch of Six Years of My Life as a Prose Writer”. Belinsky ironically wrote about “the wild un governability [...] of the author’s imagination”, his “claim to be recognised as a genius”, and insisted “that the originality of his literary works, his talent and, what is most important, his way of expression are not open to the slightest doubt, and that no writer, however famous he might be, would dare to call him his imitator” [4, p. 128]. The journal *Severnaia pchela* mockingly advised Smirnovsky to continue the search for “poetry” that he had not discovered in the capital somewhere in the provinces – “in Arzamas or Poshekhon” [1, p. 734], and a reviewer of the *Literary Supplements to the Russian Invalid* (a newspaper of the Russian mili-

tary which was published in St. Petersburg) warned readers: “The relentless strained sighs, cries, complaints about destiny, about prose, about lifeless life will bore you so much, if you come across this little book, that you will leave it without having read until the middle: all this is so exquisitely, so violently connected, that it is difficult to read even two pages in a row” [6, p. 428].

The destructive criticism of his first book for a long time discouraged Smirnovsky from writing: his name reappears only in the second half of the 1840s. By all accounts, he did not want to be a writer any longer. Literary pursuits for Smirnovsky become just a means of additional income. His further activity in this field was mainly connected to one of the most popular periodicals of the era – the newspaper of the St. Petersburg municipal police. In 1847–1848, Smirnovsky was a regular contributor to its section “Feuilletons of the City Police”. He published there, in particular, several articles devoted to his favorite Finland, and a series of ‘sketches of Petersburg’. At that time, he was also one of the leading feuilleton writers for A. A. Kraevsky’s literary periodical. His writing comprised light chitchat about the various events of life in the capital, quippy comments about its inhabitants, humorous descriptions of urban situations and types. He regularly incorporated advertisements of shops, goods, parties, and restaurants in his articles and essays that put in question his disinterestedness and objectivity.

Probably, from commercial deliberations, he published in the series ‘Children’s Library’ four issues of “Luchshie skazki iz ‘Tysiachi i odnoi nochi’, pereskazannye detiam Pl. Smirnovskim (The Best Tales from ‘A Thousand and One Nights’, adapted for children by Platon Smirnovsky) (St. Petersburg, 1848–1850). His other book, “Na vsiakoe vremia v dobryi chas (Nechto vrode fel’etona)” (For Any Time at a Good Hour. Something Like a Feuilleton), published in St. Petersburg in 1855, was composed of works of various genres containing banal moral, religious, and loyalist sermons.

The exaggerated hopes for success with which the writer once entered the literary field were not justified. The resulting reputation of Smirnovsky as a writer and a man was entirely

unenviable. Ivan Panaev, discussing in his memoirs the moral decline of the literary and journalist Vasilii Mezhevich, cites as evidence the fact of his connection “with some Mr. Smirnovsky, who composed in competent articles in menial language” [15, p. 139].

References

1. A. (1838) *Povesti i rasskazy, sochinenie Platona Smirnovskogo* [Novels and short stories, composition by Platon Smirnovsky] *Severnaia pchela – Northern bee*. № 184. Sreda, 17 avgusta. P. 734. (In Russian).
2. Bakhtin, M. M. (2002) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetic] Bakhtin, M. M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Moscow. T. 6. (In Russian).
3. Belinskii, V. G. (1982) *Peterburgskii sbornik, izdannii N. Nekrasovym* [Petersburg collection published by N. Nekrasov] Belinskii, V. G. *Sobranie sochinenii*: V 9 t. [Collected works: In 9 vol.]. Moscow. T. 8. Pp. 121–156. (In Russian).
4. [Belinskii, V. G.] (1838) *Povesti i rasskazy. Sochinenie Platona Smirnovskogo* [Novels and short stories. Composition by Platon Smirnovsky] *Moskovskii nabliudatel'*. Ch. 17. Kn. 1. [Moscow Observer. Part 17. Book 1]. Pp. 127–131. (In Russian).
5. Bem, A. (2007) *Dostoevskii – genial'nyi chitalel'* [Dostoevsky is a brilliant reader] *Vokrug Dostoevskogo: V 2 t.* [Around Dostoevsky: In 2 vol.] T. 1. O Dostoevskom / Sbornik statei pod red. A. L. Bema [V. 1. About Dostoevsky / Collection of articles, ed. A. L. Bem]. Moscow. Pp. 206–218. (In Russian).
6. [B.p.] (1838) *Povesti i rasskazy. Sochinenie Platona Smirnovskogo* [Novels and short stories. Composition by Platon Smirnovsky] *Literaturnye pribavleniia k Russkomu invalidu – Literary additions to the Russian invalid*. No. 22. 28 may. P. 428. (In Russian).
7. Vetlovskaia, V. E. (2013) *F. M. Dostoevskii v 1840-e gody: literaturnye sviazi i otrazheniia* [F. M. Dostoevsky in the 1840s: literary connections and reflections] *Russkaia literatura – Russian literature*. No. 3. Pp. 16–33. (In Russian).
8. Vetlovskaia, V. E. (2013) *F. M. Dostoevskii v 1840-e gody. Literaturnye pereklichki v “Bednykh liudiakh”* [F. M. Dostoevsky in the 1840s. Literary roll call in “Poor Folks”] *Russkaia literatura – Russian literature*. No. 4. Pp. 5–26. (In Russian).
9. Dostoevskii, F. M. (1972) *Dvoinik. Peterburgskaia poema* [Double. Petersburg poem] *Dostoevskii F. M. Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vol.]. Leningrad. T. 1. Pp. 109–229. (In Russian).
10. Dostoevskii, F. M. (1973) *Zapiski iz podpol'ia* [Notes from the Underground] *Dostoevskii, F. M. Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works: In 30 vol.]. Leningrad. T. 5. Pp. 99–179. (In Russian).
11. Kazakova, N. N., Rozin, N. P. (2007) *Smirnovskii, P. S.* [Smirnovsky P. S.] *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar'* [Russian writers. 1800–1917: A Biographical Dictionary]. Moscow. T. 5: P–S. Pp. 685–687. (In Russian).
12. Kazakova, N. N., Karpov, A. A. (2008) *Smirnovskii P. S.* [Smirnovsky P. S.] *Tri veka Sankt-Peterburga. Entsiklopediia: V 3 t.* [Three centuries of St. Petersburg. Encyclopedia: In 3 vol.] St. Petersburg. T. 2: *Deviatnadsatyi vek*. Kn. 6: S–T. Pp. 368–369. (In Russian).
13. Kitanina, T. A. (2005) *Materialy k ukazateliu siuzhetov predpushkinskoi prozy* [Materials for the index of plots of pre-Pushkin prose] *Pushkin i ego sovremenniki: Sbornik nauchnykh trudov* [Pushkin and his contemporaries: Collection of scientific papers]. St. Petersburg. Vyp. 4 (43). Pp. 525–610. (In Russian).
14. Lvova, N. (1986) “Dushevnnoe, ne imeiushchee dukha...”: “Podpol'e” Dostoevskogo i Senkovskogo [“Soulless, Spiritless...”: Dostoevsky and Senkovsky's “Underground”] *Literaturnaia ucheba – Literary studies*. No. 4. Pp. 172–177. (In Russian).

15. Panaev, I. I. (1950) *Literaturnye vospominaniia* [Literary memories]. [Leningrad]. (In Russian).

16. [Senkovskii, O. I.] (1838) *Povesti i rasskazy, sochinenie Platona Smirnovskogo* [Novels and short stories, composition by Platon Smirnovsky] *Biblioteka dlia chteniia – Library for reading*. T. 28. Otd. VI. Pp. 17–21. (In Russian).

17. [Senkovskii, O. I.] (1833) *Fantasticheskie puteshestviia Barona Brambeusa* [The Fantastic Journeys of Baron Brambeus]. St. Petersburg. (In Russian).

18. Smirnovskii, P. (1838) *Povesti i rasskazy, sochinenie Platona Smirnovskogo* [Leads and stories. Composition by Platon Smirnovsky]. St. Petersburg. (In Russian).

19. Tseitlin, A. (1923) *Povesti o bednom chinovnike Dostoevskogo (k istorii odnogo siuzheta)* [Tale of a poor official Dostoevsky (to the history of one plot)]. Moscow. (In Russian).

А. А. Карпов

Накануне Достоевского («Повести и рассказы» Платона Смирновского)

В статье характеризуются жизненный и творческий путь одного из предшественников русской массовой литературы – П. С. Смирновского. Особое внимание уделено дебютному сборнику писателя «Повести и рассказы». Как выясняется, некоторые из составляющих его сочинений, прежде всего, предисловие к книге «Миниатюрный эскиз прозаической шестилетней моей жизни», типологически близки «петербургской поэме» «Двойник» и «Запискам из подполья» Ф. М. Достоевского. Это касается как парадоксальных образов главных героев произведений, так и манеры повествования, обнаруживающей характерные приметы диалогического речевого стиля, определяемого болезненной сосредоточенностью героя на стороннем мнении, постоянным ожиданием враждебных выпадов и оценок, стремлением оставить за собой «последнее слово». Возникновение этого стиля в литературоведении принято связывать с именем Достоевского (М. М. Бахтин), однако он был предвосхищен в исповедальном предисловии Смирновского.

Ключевые слова: П. С. Смирновский, О. И. Сенковский, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, М. М. Бахтин, массовая литература, внутренне-диалогический речевой стиль.

Для цитирования: Карпов А. А. Накануне Достоевского («Повести и рассказы» Платона Смирновского) // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 37–52. DOI 10.35231/25419803_2022_4_37

Список литературы

1. А. Повести и рассказы, сочинение Платона Смирновского // Северная пчела. – 1838. – № 184. – Среда. – 17 августа. – С. 734.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений. – М., 2002. – Т. 6. – 505 с.

3. Белинский В. Г. Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. – М., 1982. – Т. 8. – С. 121–156.
4. [Белинский В. Г.] Повести и рассказы. Сочинение Платона Смирновского // Московский наблюдатель. – 1838. – Ч. 17. – Кн. 1. – С. 127–131.
5. Бем А. Достоевский – гениальный читатель // Вокруг Достоевского: в 2 т. – М., 2007. – Т. 1. О Достоевском / Сборник статей под ред. А. Л. Бема. – С. 206–218.
6. [Б.п.] Повести и рассказы. Сочинение Платона Смирновского // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. – 1838. – № 22. – 28 мая. – С. 428.
7. Ветловская В. Е. Ф. М. Достоевский в 1840-е годы: литературные связи и отражения // Русская литература. – 2013. – № 3. – С. 16–33.
8. Ветловская В. Е. Ф. М. Достоевский в 1840-е годы. Литературные переключки в «Бедных людях» // Русская литература. – 2013. – № 4. – С. 5–26.
9. Достоевский Ф. М. Двойник. Петербургская поэма // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 109–229.
10. Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л., 1973. – Т. 5. – С. 99–179.
11. Казакова Н. Н., Розин Н. П. Смирновский П. С. // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. – М., 2007. – Т. 5: П–С. – С. 685–687.
12. Казакова Н. Н., Карпов А. А. Смирновский П. С. // Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия: в 3 т. – СПб., 2008. – Т. 2: Деятнадцатый век. – Кн. 6: С–Т. – С. 368–369.
13. Китанина Т. А. Материалы к указателю сюжетов предпушкинской прозы // Пушкин и его современники: Сборник научных трудов. – СПб., 2005. – Вып. 4 (43). – С. 525–610.
14. Львова Н. «Душевное, не имеющее духа...»: «Подполье» Достоевского и Сенковского // Литературная учеба. – 1986. – № 4. – С. 172–177.
15. Панаев И. И. Литературные воспоминания. – [Л.], 1950. – 471 с.
16. [Сенковский О. И.] Повести и рассказы, сочинение Платона Смирновского // Библиотека для чтения. – 1838. – Т. 28. – Отд. VI. – С. 17–21.
17. [Сенковский О. И.] Фантастические путешествия Барона Брамбеуса. – СПб., 1833. – XLVIII, 391 с.
18. Смирновский П. Повести и рассказы, сочинение Платона Смирновского. – СПб., 1838. – XVIII, 144 с.
19. Цейтлин А. Повести о бедном чиновнике Достоевского (к истории одного сюжета). – М., 1923. – 62 с.

дата получения: 20.10.2022 г.
дата принятия: 06.11.2022 г.
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 20 October 2022
date of acceptance: 6 November 2022
date of publication: 30 December 2022

Н. Е. Щукина

Константин Левин и художник Михайлов в лабиринте сцеплений романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

В статье рассматривается эстетический код романа «Анна Каренина», центром которого является мотив «отраженной жизни». Его основу представляют дискуссии персонажей о судьбе современного искусства. Материалом для анализа являются рассуждения Левина и Песцова о новом направлении в музыке, дискуссия художника Михайлова и его посетителей о живописи. Анализируются также впечатления героев от самих произведений искусства – музыкальной пьесы «Король Лир в степи», картины «Христос перед Пилатом» и трех портретов Анны Карениной. Устанавливается, что разговор о технике в искусстве перерастает в философское размышление об отраженной и настоящей жизни, а внефабульные разговоры об искусстве определяют развитие основного сюжета. Представления художника Михайлова о цели искусства как о «снятии покровов» с сущности вещей соотносятся с поисками смысла жизни Константином Левиным. Подобно тому, как Михайлов не признает в искусстве способности механически отражать реальность, Левин не признает искусства отраженной жизни. Талант Михайлова в искусстве оказывается равноценен таланту Левина в жизни. Здесь смыкаются этика и эстетика Толстого.

Ключевые слова: роман «Анна Каренина», эстетическая теория Толстого, экфрасис, отраженная жизнь, искусство, единство этических и эстетических представлений.

Для цитирования: Щукина Н. Е. Константин Левин и художник Михайлов в лабиринте сцеплений романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 53–69. DOI 10.35231/25419803_2022_4_53

Все многочисленные исследования романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», все многообразие тем научных работ, посвященных роману, в конечном итоге сводятся к попыткам расшифровать знаменитую фразу автора о «сведенных сводах»¹ и найти тот замковый камень, который по-

¹ «Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи», – писал Л.Н. Толстой С. А. Рачинскому из Ясной Поляны 27.01.1878 года.

зволит говорить об уникальном целостном строении произведения. Начало публикации романа в «Русском вестнике» в 1875 году вызвало ряд недоуменных критических отзывов читателей. Современники не приняли, прежде всего, новую романную форму, предложенную автором. Так, критик П. Никитин в статье с характерным заглавием «Салонное художество» писал: «"Анну Каренину" нельзя назвать романом в строгом смысле этого слова; это и не живая, осмысленная, конкретная картина жизни известного класса общества, нет, это не более, как сборник протоколов человеческих деяний, коллекция фотографических снимков с разговоров, сцен и картин, почему-нибудь поразивших автора на улице, в салоне, в церкви, в конюшне, в будуаре беременной женщины, в клубе и т. п. ... Коллекция эта, очевидно, составлялась совершенно случайно, без всякого общего плана, без всякой осмысленной идеи... Вот почему роман Толстого не производит на вас никакого целостного, ясного, определенного впечатления» [7, с. 359].

Материалы и методы

Первым читателем и критиком, понявшим и принявшим новые эстетические принципы, на которых Толстой построил свой роман, стал Константин Леонтьев. В рецензии, опубликованной в «Русском вестнике» в 1879 году, он напишет: «...в романе "Анна Каренина" для читателя внимательного заметна вся та психическая нить, которая сознательно проведена автором под блестящею картиною его внешней драмы. Одно слово, сказанное тем или другим лицом в одной из первых частей, оказывается действием в последующей; одно сильное ощущение, для других лиц романа вовсе незаметное, изображенное автором в каком-нибудь месте, одна мысль, мелькнувшая в уме того или другого героя, влекут за собой неизбежные последствия в будущем» [6, с. 57].

Нам представляется, что такими «незаметными ощущениями», которые «повлекут за собой неизбежные последствия в будущем», станут, в том числе, и дискуссии персонажей о судьбе современного искусства. Это некий эстетический код романа. Дискуссий об искусстве в романе достаточно много, и они, как будто, не совсем мотивированы сюжетом.

Перечислим их. Это рассуждения Левина и Песцова о новом (по умолчанию – вагнеровском) направлении в музыке, дискуссия художника Михайлова и его посетителей о живописи, которая, сама по себе, является эстетическим трактатом, достаточно глубокие суждения Анны о французской литературе. В романе дважды упоминаются прерафаэлиты, и в обоих случаях они оцениваются иронично. Очень важны, на наш взгляд, три портрета Анны, три экфрасиса, вступающие в диалог и друг с другом, и с самой героиней.

«Своды сведены» в романе так, что эстетические проблемы, обсуждаемые персонажами, оказываются проблемами этическими. Разговоры о судьбах искусства в «Анне Карениной» становятся разговорами о смысле бытия. Попробуем показать, как незначительные, почти внефабульные эпизоды будут рифмоваться с самыми важными событиями в жизни персонажей.

Результаты

Прежде всего обратимся к итальянскому эпизоду из жизни Анны и Вронского, их посещению мастерской художника Михайлова. В многочисленных исследованиях, посвященных эстетике Толстого, даются самые разные интерпретации этого эпизода. В книге Э. Г. Бабаева, например, утверждается, что в итальянских главах «с наибольшей отчетливостью воплощена тема избрания пути» [2, с. 81]. «Сила зла» и «закон добра», Христос и Пилат, противопоставленные в картине Михайлова, становятся, по мысли исследователя, основной смысловой интенцией романа. Е. Н. Купреянова убедительно показала, что «действительное содержание картины Михайлова – олицетворение «плотской» и «другой, духовной» жизни остается недоступной пониманию Анны, точно так же, как пониманию Вронского. Правда, Анна, в отличие от Вронского, все же чувствует, что «центр картины» в «выражении Христа, но не понимает, что оно означает» [4, с. 338]. В таком случае, очевидно, что две основные сюжетные линии романа (Анна и Левин) в сжатом виде зашифрованы в картине «Христос перед Пилатом». В. Е. Ветловская убеждена, что «характер работы художника (Михайлова. – Н. Щ.) – ключ, открывающий основные принципы поэтики

романа, указанные автором в самом тексте» [3, с. 17]. «Снятие покровов с сущности предмета», который исповедует и декларирует Михайлов как основной принцип искусства, – это и есть ключ к поэтике романа Толстого. В работах Г. А. Ахметовой утверждается, что две евангельские фигуры – Христос и Пилат – символизируют современную Толстому ситуацию. «Светский Петербург, цивилизованное общество трактуются автором "Анны Карениной" в соответствии с евангельским сюжетом как новейшее язычество, забывшее о Боге» [1, с. 1339].

Вспомним эпизод в мастерской художника и попытаемся разобраться, какое место он занимает в лабиринте сцеплений «Анны Карениной». Анна, Вронский и Голенищев посещают мастерскую Михайлова. Им известно, что в газетах были «укоры правительству и Академии за то, что замечательный художник лишен всякого поощрения и помощи» [10, XIX, с. 34]. Вронский, разыгрывающий роль русского мецената, собирается помочь художнику и взглянуть на недописанную, но уже популярную здесь среди русских картину «Христос перед Пилатом». Не будем останавливаться на вопросе о прототипах Михайлова – исследователи называли имени и Н. Н. Ге, и И. Крамского, и даже А. Иванова [1, с. 1337].

Для нас представляют интерес прежде всего суждения героев романа о полотне художника. Е. Н. Купреянова утверждала, что мера понимания персонажами евангельской картины, написанной Михайловым, «оказывается в то же время мерой внутреннего содержания каждого из них» [5, с. 129]. Посмотрим, что сумели понять герои романа, оказавшись перед полотном художника Михайлова. Для Голенищева важен Пилат – «добрый, славный мальчик, но чиновник до глубины души, который не ведает, что творит» [10, XIX, с. 40–41]. Анна говорит, что Христу «жалко Пилата» [10, XIX, с. 41], Вронского интересует «техника», фигуры на заднем плане... Однако, по большому счету, и Анна, и Вронский, и Голенищев оказываются равнодушны к полотну Михайлова. «Вронский и Анна тоже что-то говорили тем тихим голосом, которым, отчасти чтобы не сказать громко глупость, которую так легко сказать, говоря об искусстве, обычно говорят на выставках картин» [10, XIX, с. 41]. Попробуем проанализи-

зирать суждения Анны о картине Михайлова. Героиня понимает жалость Христа, «потому что в нем есть выражение любви, неземного спокойствия, готовности к смерти и сознания тщеты слов» [10, XIX, с. 41]. Но ей самой не дано дойти до этого спокойствия, жалости и прощения. Ее готовность к смерти в финале VII части романа определяется мщением, угрозой и невозможностью простить и пожалеть тех, кого она любила. «Застывшее странное, жалкое в губках и ужасное в остановившихся незакрытых глазах выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово – о том, что он раскается, которое она во время ссоры сказала ему» [10, XIX, с. 361], – это последнее воспоминание Вронского об Анне противоречит тому выражению «любви и неземного спокойствия» [10, XIX, с. 41], которое героиня в состоянии увидеть, понять и признать за идеал, но которое она не сможет принять для себя. Пилат, увиденный Голенищевым, – «чиновник до глубины души, который не ведает, что творит», отчасти прояснит нам позицию Алексея Александровича Каренина. Он и будет тем чиновником, который не ведает, что творит. И, фактически, станет палачом для Анны. Не менее интересны замечания Вронского о «технике» – в сцеплениях романа имеются в виду не только живописные занятия, но и «техника жизни». На протяжении романа Вронский утрачивает чувство живой жизни, примеривает на себя разные роли: художник, покровитель искусств, богатый землевладелец. Художник Михайлов понимает под словом «техника» «механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания» [10, XIX, с. 41]. Анна с Вронским в Воздвиженском обретут механическую способность жить. Неслучайно в поместье Вронского будет множество механических игрушек: «тележечки, выписанные из Англии, и инструменты для обучения ходить, и нарочно устроенный диван наподобие биллиарда, для ползания...» [10, XIX, с. 192]. Они становятся символами механического, лишённого внутренней гармонии существования обитателей поместья, которое подменило живую жизнь. Достаточно вспомнить эпизод во время обеда, когда Анна рассказывает и показывает «на пальцах», как работает сенокосилка. В героине сростаются два начала: живое, женское, естественное (кокетнича-

ла, демонстрируя красивые руки) и механическое, обретенное ею уже здесь (руки-ножницы).

Но, конечно, важнее всего в разговоре об итальянских главах романа будут суждения самого художника Михайлова о сущности искусства. Замечание Вронского о «технике» «больно заскребло на сердце Михайлова» [10, XIX, с. 41] и привело его к важнейшим в структуре романа рассуждениям о «снятии покровов», «вылушивании ядра» изображаемого предмета как главном условии творчества. «Он часто слышал слово «техника» и решительно не понимал, что такое под этим разумели. Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания... Он знал, что надо было много внимания и осторожности для того, чтобы, снимая покровы, не повредить самого произведения и для того, чтобы снять все покровы; но искусства писать, техники тут никакой не было. Если бы малому ребенку или его кухарке открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит...» [10, XIX, с. 42]. В контексте этих рассуждений Михайлова понятна и его категоричная оценка нового направления в живописи: «шарлатан немец и дурак прерафаэлит англичанин» [10, XIX, с. 42]. Художник со своим представлением об искусстве как о «снятии покровов» с сущности вещей не может принять теорию искусства прерафаэлитов с их увлечением медиевизмом, попыткой приблизиться к старинным итальянским мастерам и, фактически, имеющими дело с отражениями уже существующего искусства.

Несомненно, прерафаэлиты представляли серьезное и неоднозначное явление в искусстве и создали интересную программу своей школы. Более того, рассуждения главы школы прерафаэлитов Дж. Рёскина об отношении искусства к нравственности во многом совпадают с суждениями автора «Анны Карениной» о единстве этики и эстетики. Позволим себе привести одну фразу из лекций Рёскина об искусстве: «Прежде всего искусство – совершенный показатель духа творца; но помните, что, если дух велик и сложен, оно становится книгой, нелегкой для чтения, потому что мы сами должны обладать теми духовными свойствами, проявление

которых нам приходится постигать» [8, с. 126]. Как это напоминает страх Михайлова, ожидающего от посетителей суждения о своей картине. Как «по-рёскиновски» он думает о миллионе верных соображений, которые можно найти в его картине. Но в пределах эстетики Толстого прерафаэлиты становятся символом «ненастоящего», «подражающего» искусства. В сцеплениях романа «дурак прерафаэлит англичанин» [10, XIX, с. 38] упоминается Михайловым, очевидно, еще и для того, чтобы рикошетом ударить по «дураку Вронскому», которого «средневековая итальянская жизнь так прельстила, ...что он даже шляпу и плед стал носить по-средневековски, что очень шло к нему» [10, XIX, с. 34], писал французский грациозный портрет Анны в итальянском костюме и любовался «красотой и средневековостью» [10, XIX, с. 34] кормилицы-итальянки. Казалось бы, Михайлов размышляет только об искусстве, о мастерах и дилетантах, а Толстой приоткрывает тайну собственной работы над романом, вернее, тайну творчества, как он ее понимает. Но в многочисленных «сцеплениях» романа тема «творчества» и «техники», которую не понимает и не принимает художник, появляется в VII – VIII частях книги в связи с сюжетной линией Константина Левина. В каком-то смысле, Левин и Михайлов – духовные сородичи. То, что открывается Михайлову в искусстве, Левин находит и в искусстве, и в жизни. Эстетические суждения Константина Левина занимают особое место и требуют специального разговора.

Левин посещает концерт, где исполняется «Король Лир в степи». Его восприятие музыки «проговаривается» достаточно отчетливо: «Беспреданно начиналось, как будто собиралось музыкальное выражение чувства, но тотчас же оно распадалось на обрывки новых начал музыкальных выражений, а иногда просто на ничем, кроме прихоти композитора не связанные, но чрезвычайно сложные звуки. Но и самые отрывки этих музыкальных выражений, иногда хороших, были неприятны, потому что были совершенно неожиданны и ничем не приготовлены. Веселость и грусть, и отчаяние, и нежность, и торжество являлись безо всякого на то права, точно чувства сумасшедшего. И так же, как у сумасшедшего, чувства эти проходили неожиданно» [10, XIX, с. 261]. «Ни-

чем, кроме прихоти композитора не связанные, но чрезвычайно сложные звуки» – по существу, та же самая «техника», замечание о которой обидело Михайлова и которую, по его мнению, «часто противопоставляли внутреннему достоинству, как будто можно хорошо написать то, что было дурно» [10, XIX, с. 42]. Левин не понимает этого искусства, потому что здесь все «сделано», но не «открыто», в чувствах сумасшедшего нет «ядра», есть только причудливо выстроенный хаос. Песцов, напротив, восторженно отзываясь о музыкальной пьесе, но трактует ее с помощью «атласной афиши» и утверждает, что «без этого нельзя следить за музыкой» [10, XIX, с. 262]. Таким образом музыкальное произведение становится «отражением» того, что написано в «атласной афише», и оказывается сродни занятиям Вронского живописью, который «не мог себе представить того, чтобы можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду» [10, XIX, с. 33].

«Один день из московской жизни Левина» (7 часть романа) – день, в который он посещает концерт, расписан Толстым очень подробно, почти по минутам. Левин едет к Катавасову, встречается там с Метровым, едет в «Общество любителей» (не сказано, любителей чего), посещает Львовых, отправляется с ними на концерт, наносит визит Болям, оказывается в английском клубе, затем знакомится с Анной, приезжает домой, ссорится с Кити и, наконец, оказывается свидетелем начавшихся родов Кити. Этот день длится бесконечно долго. На протяжении всего времени Левин мучается не своими словами, все время повторяет чужие мысли и стыдится этого: «Метров рассказал председателю то же, что он рассказывал Левину, а Левин сделал те же замечания, которые он уже делал нынче утром, но для разнообразия высказал и свое новое мнение» [10, XIX, с. 258]; рассуждая об искусстве, Левин остроумно высказывается о памятнике Пушкину, но он «не помнил, не говорил ли он прежде эту же самую фразу и именно Песцову, и, сказав это, он смутился» [10, XIX, с. 263]; у Болей, «так как ему совершенно все равно было, что о нем подумают, повторил то, что сотни раз слы-

шал об особенностях таланта певицы» [10, XIX, с. 264], а затем почувствовал себя неловко, сказав «про щуку, пущенную в воду», вспомнив, «что знакомый повторил эту мысль из фельетона газеты» [10, XIX, с. 265]. Повторим: Левину не дают покоя не свои слова, он боится повториться, чувствует неловкость не только за себя, но и за окружающих, не столько живет, сколько подражает жизни, ведет себя по установленным правилам игры. «Король Лир в степи» и рассуждения Песцова об этом музыкальном произведении органично вписываются в «ненастоящую» жизнь Левина. Кити, которая видит Левина «не извне, а изнутри», понимает, «что он здесь не настоящий; иначе она не могла определить себе его состояние» [10, XIX, с. 247].

В этом бесконечном «улиссовском» дне героя заслуживает внимания эпизод знакомства Левина и Анны. Казалось бы, автор «сводит своды» в этой главе, здесь может возникнуть фабульное соединение двух параллельных сюжетных линий романа. Левин очарован Анной, и отчаянное заявление Кити о том, что она по глазам мужа увидела, что он «влюбился в эту гадкую женщину» [10, XIX, с. 280], недалеко от истины. Вместе с тем, герой преодолевает искушение – слишком мелодраматично выглядел бы возможный любовный сюжет. Единственная в романе встреча Анны и Левина стала только частью одного дня московской жизни Левина. В доме у Анны все разговоры сводятся к теме искусства. Присутствующие здесь Воркуев, Стива и Левин говорят о новом направлении во французской литературе, в частности, о творчестве Золя и Доде, о книге для детей, которую пишет Анна, об иллюстрациях к Библии в исполнении Дорэ. Левин видит здесь портрет Анны, написанный Михайловым, и все вместе: и талантливый портрет, и разговор, полный «особенного значения», и ощущение Левина, что ему с Анной «легко, просто и приятно», – все это создает ощущение абсолютной подлинности жизни. Здесь все – «настоящее»: подлинный портрет, «настоящий» Левин, который говорит здесь «не с тем ремесленным отношением к делу, с которым он разговаривал в это утро» [10, XIX, с. 274]. «Настоящей» кажется и Анна, рассуждающая «не только естественно, умно, но умно и небрежно, не приписывая никакой цены своим мыслям, а при-

давая большую цену мыслям собеседника» [10, XIX, с.274]. Она, как и Лиза Мерцалова, – «блеск настоящей воды бриллианта среди стекол» [10, XVIII, с. 316]. Левин чувствует это. Тем интереснее разговор, который ведется в гостиной. Умная Анна рассуждает о путях развития французского искусства, считая, что тенденция его развития – от условности к реализму. «Но, может быть, это всегда так бывает, что сначала строят свои conceptions из выдуманных, условных фигур, а потом все combinations сделаны, выдуманные фигуры надоели, и начинают придумывать более натуральные, справедливые фигуры» [10, XIX, с. 275]. В этом замечании просматривается вся жизнь самой Анны: все люди, которых она любила, или просто с кем была близка, были выдуманные ей условные фигуры; неслучайны ее постоянные попытки свести в единое целое свое представление о них с действительностью. Так, Анна при встрече с Вронским, «как и при всяком свидании, сводила в одно свое воображаемое представление о нем (несравненно лучшее, невозможное в действительности) с ним, каким он был». [10, XVIII, с. 375]. А сам Вронский однажды увидит своего двойника – иностранного принца, и его, Вронского самооценка в основном совпадет с авторской оценкой: «очень глупый, и очень самоуверенный, и очень здоровый, и очень чистоплотный человек» [10, XVIII, с. 373]. Отношение Анны к сыну автор романа снижает единственной фразой: «Она вспомнила ту, отчасти искреннюю, хотя и много преувеличенную роль матери, живущей для сына, которую она взяла на себя в последние годы» [10, XVII, с. 304]. После знакомства с Вронским Анна возвращается домой и встречается с сыном: «И сын, так же, как и муж, произвел в Анне чувство, похожее на разочарование. Она воображала его лучше, чем он был в действительности. Она должна была опуститься до действительности (подчеркнуто нами. – Н. Ш.), чтобы наслаждаться им таким, каков он был» [10, XVIII, с. 113]. Все это можно назвать пресловутой «техникой жизни», комбинацией сюжетов, из которых строится собственное бытие. Из «выдуманных» сюжетов Анна строит свой роман: в Италии разыгрывается сюжет русских меценатов, покровителей искусства, в Воздвиженском – сюжет землевладельцев, разумно устраивающих

свою жизнь, в Москве она – писательница и хозяйка салона, где собираются умные мужчины, чтобы поговорить об искусстве. Все выдуманнные условные сюжеты исчерпывают себя, в «отраженную жизнь» должна вторгнуться «более натуральная» действительность. Неслучайно Анна упоминает романы Эмиля Золя – на смену изысканному английскому роману, героиней которого Анна мечтала быть (сцена в поезде, в Бологом), придет натуралистически беспощадная действительность. История литературы становится для Анны осознанием собственной жизни. При встрече с Анной Левин узнает, что она является автором книги для детей. Ее самооценка беспощадна: «мое писанье – это в роде тех корзиночек из резьбы, которые продавала бывало мне Лиза Мерцалова из острогов» [10, XIX, с. 276], – поделка для того, чтобы занять пустое время. Ее занятия литературой сродни занятиям Вронского живописью. Но, в отличие от Вронского, она сама это понимает.

Знакомство Анны и Левина важно в тематической композиции романа, поскольку только они чувствуют нереальность окружающей их жизни. Остальные эту жизнь принимают. Их разговор о путях искусства становится диалогом о жизни. Но в этом разговоре им не дано найти той точки, где смыкаются правда искусства и правда жизни. Левин увидит отблеск этой правды в ту же ночь в глазах Кити, в момент рождения сына. Анна остается закрытой последней правде. Ее полный содержания и искренний разговор об искусстве все-таки остается только разговором «женщины большого света, всегда спокойной и естественной» [10, XIX, с. 273]. В «пучине жизни» ей интересно только то, что ей скажет Стива о Вронском.

Кульминация бесконечного московского дня Левина – начавшиеся роды Кити. В этот момент меняется даже стилистика повествования: предшествующие события «подсвечены» авторской иронией, которая подчеркивает театральность всего происходящего с Левиным. Рождение сына открывает Левину новое отношение к миру. Обратимся к тексту:

«Как ни мало было неестественности и условности в общем характере Кити, Левин был все-таки поражен тем, что обнажалось теперь пред ним, когда вдруг все покровы были сняты, и самое ядро ее души свети-

лось в ее глазах (подчеркнуто нами. – Н. Щ.). И в этой простоте и обнаженности она, та самая, которую он любил, была еще виднее» [10, XIX, с. 285].

Тайна материнства у Толстого оказывается тождественна тайне творчества, «мысль семейная» смыкается с эстетикой. Левину в жизни открывается то, что Михайлову открыто в искусстве, и здесь – в этом высшем знании о бытии – они сходятся, и равных им в романе нет. Все остальные персонажи – тени, живущие отражениями жизни. Эта «выморочность» персонажей романа была замечена исследователями. В предисловии А. Старчакова к изданию «Анны Карениной» 1928 г. отмечается, что «вместо энергического полнокровия "Войны и мира" – какая-то немощь, какое-то бессилие, подтачивающее, как тайный недуг, живет в персонажах "Анны Карениной" Все, что ни делают они, превращается в ничто, в прах, в бессмыслицу» [9, с. 17]. Автор статьи указывает на Голенищева, который никогда не напишет своего трактата, на Каренина, который перестал существовать как государственный человек в тот момент, когда Стремов довел его замысел до конца, показав тем самым его абсурдность, на Кознышева, затратившего жизнь на книгу, которая никому не нужна, на нелепую затею Вронского с больницей для крестьян.

В финале романа, когда совершается духовное преобразование Левина, оно рассматривается как «снятие покровов» с тайны жизни. Левин рассуждает: «Я удивлялся, что мне не открывался смысл жизни, смысл моих побуждений и устремлений» [10, XIX, с. 377], «это дано мне, открыто мне» [10, XIX, с. 380]. Для него разум не может открыть того, что дано человеку вне опыта. Обретение знания – не построение системы: через это Левин прошел. «Но стоило забыть искусственный ход мысли... и вдруг вся эта искусственная постройка заваливалась как карточный дом, и ясно было, что постройка сделана из тех же перестановленных слов, независимо от чего-то более важного в жизни, чем разум» [10, XIX, с. 369]. Знание о мире оказывается для Левина «снятием покровов». Усилия разума построить этическую систему для Левина соотносятся с представлениями Михайлова о «тех-

нике». Открыть последнюю истину независимо от разума для Левина равносильно особенности Михайлова видеть мир в его глубинных проявлениях, обнажать ядро. Талант Михайлова в искусстве равноценен таланту Левина в жизни. Здесь смыкаются этика и эстетика Толстого. Настоящая жизнь и настоящее искусство строятся по одним и тем же законам: восхождение к правде жизни и правде искусства – это предельное обнажение сущности предмета, открытость последней правде – той, которая известна только Богу и художнику, и которая явлена в мир Откровением. Для Толстого нарушение основных законов и жизни и искусства ведет к одинаковому наказанию: недоволенности замысла, сокрытию глубинной сущности предмета, «надеванию покровов». Это – и дилетантизм Вронского в искусстве, и недописанный трактат Голенищева, и непризнанная книга Кознышева, и «сон жизни» (Стива) в действительности.

«Скрыл от премудрых и открыл детям и неразумным» – эта евангельская цитата вспоминается Левину в момент встречи Кити с умирающим Николаем Левиным. Эта фраза может служить ответом на представления художника Михайлова о снятии покровов с сущности вещей. Премудрые, живущие головой, разумом оказываются далеки от истины. Правда жизни открывается иначе, и именно эти моменты, когда становится видно ядро жизни, оказываются важны для автора «Анны Карениной». Даже Алексею Александровичу Каренину однажды приоткроется истина радости прощения, когда он будет сидеть у постели новорожденной дочери Анны.

Обсуждение и выводы

В завершение темы искусства в романе «Анна Каренина» обратимся к истории трех портретов Анны. Первым в сюжетной хронологии романа произведением искусства стал портрет героини, написанный «знаменитым художником» по заказу Алексея Александровича. «Над креслом висел овальный в золотой раме, прекрасно сделанный знаменитым художником портрет Анны» [10, XVIII, с. 300]. Алексей Александрович взглянул на него. Непроницаемые глаза насмешливо и нагло смотрели на него, как в тот последний вечер их объяснения. Невыносимо нагло и вызывающе по-

действовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове, черных волос и белой прекрасной руки с безымянным пальцем, покрытым перстнями» [10, XVIII, с. 300].

По мысли Э. Г. Бабаева, портрет, заказанный рассудочным Карениным, оказался дорогой салонной вещью, но не стал произведением искусства, потому что вызвал у зрителя только чувство отчуждения и досады. Думается, что в романе Толстого все выглядит иначе. «Знаменитый художник», делающий портрет для Каренина, увидел в Анне то, что составляло сущность ее отношений с мужем. Он не мог увидеть Анну иначе, поскольку суть ее отношений с мужем – именно непроницаемость («непроницаемые глаза» на портрете). Эта глубинная логика отношений супругов проявится в момент кризиса. «Она чувствовала себя одетою в непроницаемую броню лжи» [10, XVIII, с. 153]; «он говорил и смотрел на ее смеющиеся, страшные для него теперь своей непроницаемостью глаза и, говоря, чувствовал всю бесполезность и праздность своих слов» [10, XVIII, с. 154]; «на все попытки его вызвать ее на объяснение она противопоставляла ему непроницаемую стену какого-то веселого недоумения» [10, XVIII, с. 156–157]. Каренин имеет у себя в гостиной портрет, отражающий суть, ядро их с Анной отношений. Другого портрета он не заслужил.

Вронский тоже пишет тот портрет Анны, которого достоин он сам. «Более всех других родов ему нравился французский, грациозный и эффектный, и в таком роде он начал писать портрет Анны в итальянском костюме, и портрет этот казался ему и всем, кто его видел, очень удачным» [10, XIX, с. 32]. Он не будет закончен, этот портрет, как, впрочем, и картина из средневековой жизни. «Он имел настолько вкуса к живописи, что не мог докончить своей картины... Он смутно чувствовал, что недостатки ее, мало заметные при начале, будут поразительны, если он будет продолжать» [10, XIX, с. 46]. Чего здесь больше – рассуждений об искусстве живописи или об искусстве жизни, трудно сказать. Портрет Анны в исполнении Вронского оценивается не столько мерой таланта дилетанта Вронского, сколько мерой непонимания Вронским Анны. Он способен оценить то сокровенное,

что сумел «вылущить» Михайлов, создавая портрет Анны. Но самому ему дано увидеть только покровы жизни.

Третий портрет Анны – итальянский, выполненный художником Михайловым, дан в восприятии Левина. Этот портрет явно перекликается с первым, сделанным «знаменитым художником» по заказу Каренина. Если на первом портрете Анны доминирует ее физическая красота, а душа спрятана за «непроницаемыми глазами», то на портрете кисти Михайлова красота Анны приглушена размытым абрисом, а душа обнажена в полуулыбке и взгляде Анны, который «смущает» Левина. На портрете Анна кажется Левину и «живой» и «не живой». Правда портрета помогает Левину понять правду о реальной Анне, увидеть ее страдание от настоящей жизни.

Таким образом, эстетическая теория Толстого, созданная им в романе «Анна Каренина», напрямую связана с миропониманием автора. Точнее всего это миропонимание выражено в размышлениях Левина. Он вспоминает два важнейших в жизни события – смерть брата и рождение сына, и сопрягает их в единую тайну бытия. «Но и то горе и эта радость одинаково были вне всех обычных условий жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее» [10, XIX, с. 219]. Попытка угадать это высшее и есть содержание искусства и содержание жизни. В лабиринте сцелений романа они неразрывны.

Список литературы

1. Ахметова Г. А. Образ художника Михайлова и интерпретация живописи в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Башкирского университета. – 2012. – Т. 17. – № 3. – С. 1337–1341.
2. Бабаев Э. Г. Очерки эстетики и творчества Толстого. – М., 1981. – 201 с.
3. Ветловская В. Е. Поэтика «Анны Карениной». Система неоднозначных мотивов // Русская литература. – 1997. – № 4. – С. 17–37.
4. Купрянова Е. Н. «Анна Каренина» Л. Толстого // История русского романа. В 2 т. – М. – Л.: Наука, 1964. – Т. 2. – С. 270–350.
5. Купрянова Е. Н. Выражение эстетических воззрений и нравственных исканий Л. Толстого в романе «Анна Каренина» // Русская литература. – 1960. – № 3. – С. 117–136.
6. Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние. – М., 1911. – 152 с.
7. Никитин (П. Н. Ткачев) Салонное художество («Анна Каренина»). Роман графа Л. Н. Толстого. В восьми частях. Москва. Изд. 2-е. 1978 г.) // Дело. – 1878. – № 2. – С. 346–368.
8. Рескин Дж. Лекции об искусстве. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2008. – 319 с.

9. Толстой Л. Н. Анна Каренина. Роман в 2 т. Предисловие А. Старчакова. Примечания В. Ф. Саводника. – М.; Л.: ГИХЛ, 1928.

10. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. – М.: ГИХЛ, 1928–1958.

Nataliya E. Shshukina

Konstantin Levin and Artist Mikhailov in the Labyrinth of Linkages in Tolstoy's "Anna Karenina"

The article examines esthetic code of the novel "Anna Karenina" with central motif of "reflected life". This motif is based on the discussions of the characters about destiny of the modern art, mainly those by Levin and Pestsov about new directions in music and the discussion of the artist Mikhailov and his visitors about fine arts. The author analyses the characters' impressions of works of arts, i.e. the musical piece "King Lear in steppe", the painting "Christ before Pilate" and three portraits of Anna Karenina.

It's is shown in the article that conversation on arts' technique turns into philosophic thoughts about real and reflected life and such out-of-plot conversations determine the development of the main plot. The ideas of artist Mikhailov about removing the covers from things as the main aim of art correspond to Konstantin Levin's search for the meaning of life. Mikhailov doesn't recognize the mechanical reflection of real things in art as well as Levin doesn't recognize the reflected life. So Mikhailov's talent in art is equal to Levin's talent in life and here Tolstoy's ethic and esthetic ideas merge.

Key words: novel "Anna Karenina", Tolstoy's esthetic theory, ecphrasis, reflected life, art, unity of ethic and esthetic ideas.

For citation: Shshukina, N. E. (2022). Konstantin Levin i hudozhnik Mihajlov v labirinte scepelenij romana L. N. Tolstogo «Anna Karenina» [Konstantin Levin and Artist Mikhailov in the Labyrinth of Linkages in Tolstoy's "Anna Karenina"]. *Art Logos - The Art of Word*. No. 4. Pp. 53–69. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_53

References

1. Ahmetova, G. A. (2012) *Obraz hudozhnika Mihajlova I interpretaciya zhivopisi v romane L.N. Tolstogo «Anna Karenina»* [The image of the artist Mikhailov and the interpretation of painting in the novel by L. N. Tolstoy "Anna Karenina"] *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of the Bashkir University], T. 17. No. 3. Pp. 1337–1341. (In Russian).

2. Babaev, E. G. (1981) *Ocherki estetiki I tvorchestva Tolstogo* [Essays on aesthetics and creativity of Tolstoy]. Moscow. (In Russian).

3. Vetlovskaya, V. E. (1997) *Poetika «Anny Kareninoy»*. *Sistema neodnoznachnykh motivov* [Poetics of Anna Karenina. System of ambiguous motives] *Russkaya literatura* [Russian literature]. No. 4. Pp. 17–37. (In Russian).

4. Kupreyanova, E. N. (1964) «Anna Karenina» L. Tolstogo ["Anna Karenina" by L. Tolstoy] *Istoriya russkogo romana. V 2 t.* [History of the Russian novel. In 2 vol.] Moscow–Leningrad: Nauka Publ. T. 2. Pp. 270–350. (In Russian).

5. Kupreyanova, E. N. (1960) *Vyrazhenie esteticheskikh vozzrenij i npravstvennyh iskanij L. Tolstogo v romane «Anna Karenina»* [Expression of aesthetic views and moral quest of L. Tolstoy in the novel “Anna Karenina”] *Russkaya literature – Russian Literature*. No. 3. Pp. 117–136. (In Russian).

6. Leont'ev, K. (1911) *O romanah gr. L. N. Tolstogo. Analiz, stil' i veyanie* [About the novels L. N. Tolstoy. Analysis, style and trend]. Moscow. (In Russian).

7. Nikitin (P. N. Tkachev) (1878) *Salonnoe hudozhestvo («Anna Karenina». Roman grafa L. N. Tolstogo. V vos'mi chastyah. Moskva. Izd. 2-e. 1978 g.)* [Salon art (“Anna Karenina”. A novel by Count L. N. Tolstoy. In eight parts. Moscow. 2nd ed. 1978)] *Delo [Delo]*. No. 2. Pp. 346–368.

8. . (In Russian).

9. Reskin, Dzh. (2008) *Lekcii ob iskusstve* [Lectures on art]. Moscow: B.S.G.-Press Publ. (In Russian).

10. Tolstoj, L. N. (1928) *Anna Karenina. Roman v 2 t. Predislovie A. Starchakova. Primechanie V. F. Savodnika* [Anna Karenina. A novel in 2 volumes. Foreword by A. Starchakov. Notes by V. F. Savodnik]. Moscow–Leningrad: GIHL Publ. (In Russian).

11. Tolstoj, L. N. (1928–1958) *Polnoe sobranie sochinenij: v 90 t.* [Complete Works: in 90 vol.]. Moscow: GIHL Publ. (In Russian).

дата получения: 20.08.2022 г.

дата принятия: 06.09.2022 г.

дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 20 August 2022

date of acceptance: 06 September 2022

date of publication: 30 December 2022

К. С. Оверина

Рассказ Т. Н. Толстой «Охота на мамонта»: повествование и стереотип

В статье анализируется рассказ Т. Н. Толстой «Охота на мамонта». Особенностью этого текста является необычная повествовательная структура: мы встречаем здесь максимальную фиксацию на внутренней точке зрения главной героини и очень яркую фразеологию нарратора, которая задает рассказу иронический тон и формирует у читателя впечатление, что автор предлагает ему вместе посмеяться над стереотипной героиней и ее приземленными желаниями. Однако финал этого текста лишен юмора, он темен и многозначен, из чего следует, что задача и стратегия повествователя были иными. Герои этого текста на самом деле не выше и не ниже читателя, и не только их стереотипное мышление оказывается в фокусе текста. Читатель, внимание которого текст так настойчиво привлекает к стереотипным суждениям героини, на самом деле тоже мыслит клишировано. И это открытие порождает чувство тревоги от того, что в конце повествователь полностью лишает читателя опоры на реальность текста и погружает его в фантазмагорический мир воображения персонажа.

Ключевые слова: Т. Н. Толстая, стереотип, повествование, событие, точка зрения, читатель, персонаж.

Для цитирования: Оверина К. С. Рассказ Т. Н. Толстой «Охота на мамонта»: повествование и стереотип // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 70–80. DOI 10.35231/25419803_2022_4_70

Говоря о рассказах Т. Н. Толстой, исследователи отмечают ряд их отличительных качеств: метафорический (или тропический) стиль, активную роль повествователя, игру с мифологическими, литературными и культурными контекстами, особый тип героя («маленькие» люди, интеллигенция, дети) и т.п.

Совмещение этих качеств приводит к тому, что перед читателем оказывается неоднозначный текст, смысл кото-

рого во многом строится на ассоциациях и читается «между строк», что обусловлено контрастом достаточно простой фабульной схемы и сложной стилистической конструкции текста [11, с. 75]. Так, «событийное начало в произведениях Т. Н. Толстой ослаблено, поскольку в их сюжетно-композиционной структуре активизируется начало оценочное экспрессивное и орективное одновременно. Проявляется оно преимущественно через субъектную форму повествования, реже через специального рассказчика» [8, с. 45].

Один из таких рассказов – «Охота на мамонта», входящий в сборник «Ночь» Т. Н. Толстой [9]. Неоднократно отмечалось, что этот текст пронизан авторской иронией [5, с. 209] по отношению к главной героине, внутренняя точка зрения которой определяет ход повествования. Зоя – это «носительница представлений о женственности, традиционно господствующих в патриархальной культуре» [5, с. 209], а в основе рассказа лежит «морализующая схема» [3, с. 485].

Материалы и методы

Рассмотрение рассказа «Охота на мамонта» в контексте гендерной проблематики неизбежно приводит к рассуждению о распределении в рассказе стереотипных (или архетипических) «женских» и «мужских» ролей или типов поведения. Е. Гошило замечает, что «“Охота на мамонта” показывает узкую направленность усилий Зои, ее стремление добиться общепринятой цели – “обзавестись” мужем, желательно обеспеченным», и такая «редукция мужчины до чисто служебной функции <...> показывает бесчеловечность происходящего» [2, с. 76]. Трагедия героев, таким образом, заключается в том, что «не способная видеть и желать ничего, кроме подтверждения ее неоценимого подарка человечеству в лице своей красоты, Зоя фактически превращает себя и Владимира в товар на бесчеловечном рынке псевдосексуальных отношений, которые марксистский феминизм отождествляет с патриархальностью» [2, с. 79].

Подробно анализируя рассказ, Ли Су Ен и Чой Хэн Гю также обращают внимание на то, что «жизненные предпочтения, как и речевое поведение Зои, свидетельствуют о ее замкнутости в рамках общественных стереотипов. Она бес-

прекословно исполняет роль, принятую в обществе за норму поведения женщины, она носит маску (“персону”) и сама оказывается персонификацией стереотипов» [5, с. 210]. Безусловно, мышление героини стереотипами – это то, что выносится в рассказе на первый план, именно поэтому точка зрения в плане идеологии [10] (как, впрочем, и в других планах) здесь почти всегда внутренняя: Зоя оценивает всё и всех постоянно.

И в первую очередь оценке подвергается внешность. Уже в начале рассказа дается портрет героини:

...сама красива: хороший рост и все такое прочее. Подробности? Пожалуйста, подробности: ноги хорошие, фигура хорошая, кожа хорошая, нос, глаза – все хорошее. Шатенка. Почему не блондинка? Потому что не всем в жизни счастье [9, с. 235].

В данном случае оценивается внешность как самой Зои, так и всех остальных женщин: красивее всех, в соответствии с расхожим стереотипом, блондинки (через некоторое время к «положительным» характеристикам соперниц Зои добавится еще одна – «кудрявые» [9, с. 242], хотя это относится и к самой Зое, у которой на фотографии «каштановые кудри, брови коромыслом, взгляд строгий» [9, с. 242]). Описание героини, на первый взгляд, мало информативно, она характеризует все свои достоинства единственным прилагательным «хороший». Возможно, действительно, «многократное повторение определения “хороший” становится способом демонстрации критичного отношения повествователя (автора) к социально-языковой маске Зои...» [5, с. 209]. Возможно, Т. Н. Толстая желает показать, что, так как «красота героини используется ею как средство для достижения узкой, практической, эгоистичной цели, она постепенно приобретает искусственный, фальшивый характер. Зоя сознательно и самовлюбленно формирует тот облик, который, по ее мнению, должен притягивать мужское внимание и создавать впечатление об исключительности героини» [1, с. 82]. Либо уже с первых строк рассказа начинается «смена разнообразных масок главной героини Зои: фея, принцесса, интеллектуалка и т.д., прикрывающих личину женщины-охотницы, под-

чиненных одной единственной цели: окольцевать, поймать в сети законного брака подчиняет в итоге <...> весь ход жизни героини и не приводит к заветному счастью» [7, с. 216].

Результаты

Несмотря на то, что, благодаря комплексной природе поэтики Т. Н. Толстой, оба варианта могут совмещаться, второй кажется более правдоподобным: героиня способна и оценивать свою внешность и внешность других, и характеризовать ее, и даже творчески мыслить. Однако всё это сопровождается невозможностью избавиться от стереотипов. Она прекрасно отдаёт себе отчет в том, как выглядит со стороны (или пытается выглядеть) в ресторане:

Напрасно Зоя сидела с томным видом, сделав небрежное лицо, как бы слегка насмешливое, отчасти задумчивое – предполагалось, что по лицу пробегают мимолетные оттенки ее сложной душевной жизни – вроде изысканной печали или какого-то утонченного воспоминания; сидела, глядя якобы вдаль, изящно поставив локти на стол, и, оттопырив нижнюю губу, пускала к расписным сводам красивые табачные колечки [9, с. 238].

В походе, куда ей совершенно не хотелось отправляться, она тоже оценивает свой внешний вид: «Зоя сидела прямо на полу ненавистой байдарки, вытянув ноги, сильно укоротившиеся без каблуков, такие жалкие и худые в спортивных брюках, и чувствовала, что нос красный, и волосы сваялись, и враждебные брызги воды размазывают тушь на ресницах» [9, с. 239]. Женщины инженеров, которых встречает Зоя, – «чумазные и некрасивые» [9, с. 241]. Фантазия рисует ей образы других людей: хирурга («облаченный с помощью камергеров в просторную мантию и зеленую корону с тесемками, стоит, величественно подняв свои бесценные руки, готовый к священной королевской миссии: свершить высший суд, обрушиться и отсечь, покарать и спасти, и сияющим мечом даровать жизнь...» [9, с. 237]); окружение модного художника («дамы – старые гримзы, все в бирюзе, а шеи – как у индюков; мужчины – элегантные, в нагрудных кармашках – цветные платочки, хорошо пахнут. Какой-нибудь благородный

старик с моноклем протискивается» [9, с. 245]), «интересных» мужчин с Кавказа, которые при виде нее «говорили бы: “О!” – и сверкали зубами» [9, с. 238]. А самой себе в мечтах о замужестве она представляется «в легком и изящном халатике (всюду воланы, производство ГДР) на диване» [9, с. 240].

Все приведенные описания свидетельствуют о том, что для героини очень важны внешние красота и благополучие, или, если говорить точнее, стереотипные представления о них. Само движение сюжета задается желанием Зои выстроить жизнь в соответствии с ожиданиями общества. При этом событийность [6] текста ослаблена: главное событие, к которому стремится героиня, – свадьба – то ли не свершилось, то ли вынесено за пределы рассказа, то ли потеряло для нее свою актуальность. Если вспомнить о том, что практически весь текст дан в перспективе Зои, то можно предположить, что таким образом «подсвечивается» пустота ее желаний и усилий.

Однако, судя по всему, рассказ не исчерпывается «морализующей» схемой, и сюжетное движение в нем все же происходит, но не на уровне происходящего в художественном мире. И возможно, в основе этого движения все-таки лежит событие, только ментальное – необратимое изменение героини Зои, чье имя значит «жизнь» [См. о роли имени главной героини: 1], ее путь к духовной смерти, «великому оледенению» [9, с. 250]. Возможна более сложная интерпретация. Так, Ли Су Ен и Чой Хэн Гю видят в изменении Зои юнгианское превращение: «В результате пережитого кризиса Зоя больше не хочет быть “персоной” женственности и вести матримонимальную игру. Она оставляет интриги и выходит на тропу войны, превращаясь в подлинную охотницу» [5, с. 212]. Однако и тот, и другой варианты по сути являются усложненной вариацией «морализующей» схемы: героиня доходит в своем стремлении к браку до абсурда, выходит за рамки человеческих норм и собственной личности.

Тем не менее, можно прочитать этот текст и иначе, обратив внимание на повествовательную стратегию. Как было отмечено выше, «Охота на мамонта» строится на столкновении внутренней точки зрения героини и надстраивающейся над ней иронии повествователя. Эта ирония призвана со-

средоточить внимание читателя на стереотипах, наполняющих сознание героини. Они касаются не только внешности, но и норм поведения, мира искусства, речевых формул и т.д.

Ирония повествователя снижает градус эмоционального накала в тех моментах, когда героиня испытывает искренние чувства: восхищение, обиду, разочарование. Любая ее оценка подвергается оценке нарратора. Вследствие этого искажаются образы и других персонажей. Всё, что Зоя оценивает позитивно, по законам иронии кажется окрашенным в негативные тона, и наоборот. Ненавистный ей «двухбородый» инженер представляется более «живым», искренним, приближенным к природе человеком. Художник-авангардист, в отличие от выдуманного ею модного портретиста, беден, но отстаивает принципы настоящего искусства, о котором он готов вести долгие споры. Тогда как фотография в кошельке, халатик из ГДР, лампа на подоконнике, каблук и прочие предметы, по мысли Зои, олицетворяющие счастье, кажутся невероятной пошлостью.

Однако если обратить внимание на сами образы героев, вне зависимости от оценки Зои и повествователя, можно заметить, что они также строятся по шаблону, укорененному в массовом сознании. Так, инженер, увлекающийся походами, сплавом на байдарках, приближенный к тайнам жизни естественный человек, – это довольно обобщенный образ технаря-интеллекта. Зое не очень интересно, чем он занимается, она считает, что «...лучше бы он был хирургом <...>. Но инженер – тоже хорошо» [9, с. 237]. Он нарисован буквально несколькими штрихами, но читателю хватает и их, чтобы достроить знакомый образ.

И даже когда появляется возможность заглянуть в душу этого героя, когда ему наконец дают слово, его высказывания далеки от глубины. Например, любясь пейзажем в походе, он восклицает: «Ну? Ты когда-нибудь слышала такую тишину? Ты послушай, как тихо! А воздух? Благодарь!» [9, с. 241] (В других разговорах с Зоей Владимир еще менее многословен).

Андеграундный художник, считающий, что «от идей... надо бежать во все лопатки и назад не оглядываться», также представляет собой персонажа советской и постсоветской

истории, с одной стороны, и образ противостоящего «пустому» обществу гения, – с другой, и в этом смысле перед нами уже не столько клише, сколько топос. Если вспомнить о том, как развивался образ творца в новеллистике XIX века, то, при всем многообразии его трактовок разными авторами, одним из сквозных мотивов становится противопоставленность гения обывателям. Если у романтиков художник – «личность неординарная, чьи устремления, идеи, воззрения, жизненные цели возвышаются над тривиальным сознанием массы, или, во всяком случае, отклоняются от нее» [4, с. 19], то во второй половине XIX столетия художнику приходится бороться за успех в обществе. И, безусловно, следует помнить, что уже в эту эпоху образ художника легко шаблонизируется. К середине века «в литературу... ворвались юные гении, бледные челом, с горящим взором и вдохновенными речами, презирующие мирскую суету и удовлетворение насущных потребностей, возвышенно, а главное красиво, предающиеся искусству в нетопленных мансардах, красиво страдающие и красиво умирающие от чахотки, оплакиваемые юными девами неповторимой красоты» [4, с. 20]. Художник в «Охоте на мамонте» – это воплощение того же штампа, под ироничным взором повествователя, превратившегося в его негатив:

Они спускались в подвал. С горячих труб свисала пакля. В мастерской тепло. Художник – такой сморчок в рваной дерюжке – тащил тяжелые картины <...> художник расставлял на низком столике шаткие керамические стаканчики, расчищал локтем несвежее пространство. Пили невкусное, заедали твердокаменными кусочками чего-то позавчерашнего. Хозяин светлым, как бы невидящим взглядом профессионала скользил по Зоиной поверхности. Зоину душу взгляд не зацеплял, будто ее вовсе и не было [9, с. 246–247].

Если сравнить восхищение Владимира и рассуждения художника с фантазиями Зои об огорченном ангеле, уносящем из больницы душу умершего пациента, или о превращении в статую в конце рассказа (в эти моменты мысли героини совмещаются с риторикой повествователя), сложно однозначно сказать, чье мышление более стереотипно. Как отмечает

Г. Г. Писаревская, «в мечтах героинь Толстой ощутим поэтический оттенок независимо от того, о чем они мечтают»¹.

Повествование в рассказе устроено так, что оценку героини нам диктует ирония повествователя, нацеленная на обличение клише, которыми она мыслит. Выйти за рамки этой оценочности фактически невозможно, так как в тексте представлено два уровня субъективности: один из них принадлежит Зое, второй – повествователю. Однако те немногочисленные штрихи, которые все же попадают «в объектив» читателя, дают ему материал для того, чтобы достроить образы персонажей, распределить их роли в соответствии с его представлениями о, например, среднестатистическом инженере или андеграундном художнике.

Можно ли из этого сделать вывод о том, что все герои этого текста живут стереотипами, ориентируются на готовые схемы? Скорее всего, нет. В этом случае перед нами снова возникла бы «морализующая» схема, но на этот раз под карающий взгляд автора-повествователя попали бы все персонажи. К тому же, такой позиции не позволяет придерживаться повествовательная структура рассказа: наличие двойной оценки не дает возможности проникнуть во внутренний мир других персонажей и сделать объективные выводы на их счет.

Обсуждение и выводы

Вероятно, ирония по отношению к стереотипному мышлению направлена в две стороны: внутрь художественного мира рассказа и вовне. Читатель, находящийся за пределами текста и легко включающийся в предложенную повествователем игру, не замечает, как начинает жить по принципам персонажей и достраивать их образы в соответствии с клишированными представлениями, пустыми «масками», которые легко возникают из самых поверхностных знаний об истории, литературе и культуре. И в этот момент легко упустить из виду, что трагедии и переживания «картонных» героев оказываются настоящими.

Отдельно, пожалуй, стоит отметить уже упомянутую в настоящей статье креативную фантазию, которой обла-

¹ Писаревская Г. Г. Проза 80–90-х годов. Л. Петрушевская и Т. Толстая: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1992. С. 9.

дает Зоя. Несмотря на тяготение к достаточно простым жизненным радостям она способна построить на их основании целые миры в своем воображении. Больница и хирург, таким образом, превращаются в волшебное царство и короля; Кавказ – в романтический локус, полный любви и восхищения перед женской красотой; кольцо на лапе голубя – в обручальное кольцо, а сама Зоя – в готическое изваяние. И можно ли сделать однозначный вывод о том, в чем больше искусства – в авангардной живописи художника, изобразившего мамонта в тапочках, или в безудержной фантазии стереотипной Зои?

Стереотип в «Охоте на мамонта» – один из принципов развертывания сюжета и игры с читателем. Он позволяет реципиенту, с одной стороны, приблизиться к персонажам, и, с другой стороны, дистанцироваться от них, иронизируя над их клишированным мышлением. Это сокращение и увеличение дистанции между читателем и текстом, колебание между двумя уровнями субъективности – героини и повествователя – приводит к тому, что отсутствие четкого события в конце все же обладает событийным потенциалом. Текст о простых, во многом даже упрощенных, персонажах превращается в историю о настоящей человеческой жизни, которую любой из читателей способен понять и которой способен посочувствовать.

Список литературы

1. Баранова К. И. Об ассоциативном потенциале имени главной героини в рассказе Т. Н. Толстой «Охота на мамонта» // Вопросы ономастики. – 2013. – № 1 (14). – С. 79–87.
2. Гошило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 200 с.
3. Иванова Н. Б. Неопалимый голубок («Пошлость» как эстетический феномен) // Русская литература XX в. в зеркале критики. – СПб., 2003. – С. 484–508.
4. Ковалев Ю. В. Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. – С. 5–24.
5. Ли Су Ен, Чой Хэн Гю. Рассказ Татьяны Толстой «Охота на мамонта»: метаморфозы персонажей и специфика конфликта // Русская литература. – 2011. – № 3. – С. 206–212.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство–СПб, 1998. – С. 3–285.
7. Лунгуль А. А. Поэтика игры в сборнике рассказов «Ночь» Татьяны Толстой // Молодежь Сибири – науке России. – Красноярск, 2017. – С. 214–217.
8. Попова И. М., Любезная Е. В. Особенности выражения способов аргументации в художественном творчестве Татьяны Толстой // Вестник РУДН. Серия Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2013. – № 4. – С. 45–51.

9. Толстая Т. Ночь: рассказы. – М.: Подкова, 2001. – 432 с.
10. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
11. Фролова Т. Г. Рассказы Т. Н. Толстой. К проблеме метафорического стиля // Вестник СПбГУ. Серия 9. – 2012. – Вып. 2. – С. 75–80.

Kseniya S. Overina

"Hunting the Woolly Mammoth" by Tatyana Tolstaya: Narrative and Stereotype

The article analyzes the short story «Hunting the Woolly Mammoth» by T. N. Tolstaya. The peculiarity of this text is its unusual narrative structure: here we find a maximum fixation on the internal point of view of the main character combined with vivid phraseology of the narrator, which sets the ironic tone of the story and forms the impression that the author invites her readers to laugh together at the stereotypical heroine and her down-to-earth desires. However, the ending of this text is humorless, dark, and ambiguous, which implies that the task and strategy of the narrator were different. The characters in this text are neither really above nor below the reader, and it is not only their stereotypical thinking that is the focus of the text. The reader, whose attention the text so insistently draws to the heroine's stereotypical judgments, is in fact also thinking in a clichéd way. And this discovery generates a sense of unease from the fact that at the end the narrator completely deprives him of his footing on the reality of the text and plunges him into the phantasmagorical world of the character's imagination.

Key words: Tatyana Tolstaya, stereotype, narrative, event, point of view, reader, character.

For citation: Overina, K. S. (2022). Rasskaz T. N. Tolstoj «Ohota na mamonta»: povestvovanie i stereotip ["Hunting the Woolly Mammoth" by Tatyana Tolstaya: Narrative and Stereotype]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 70–80. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_70

References

1. Baranova, K. I. (2013) *Ob associativnom potenciale imeni glavnoj geroini v rasskaze T. N. Tolstoj «Ohota na mamonta»* [On the associative potential of the name of the main character in T. N. Tolstoy's story "Hunting for a mammoth"] *Voprosy onomastiki – Questions of onomastics*. No. 1 (14). Pp. 79–87. (In Russian).
2. Goshchilo, E. (2000) *Vzryvoopasnyj mir Tat'yany Tolstoj* [Explosive world of Tatyana Tolstaya]. Ekaterinburg: izd-vo Ural'skogo un-ta. (In Russian).
3. Ivanova, N. B. (2003) *Neopalmimyj golubok («Poshlost'» kak esteticheskij fenomen)* [Burning dove ("Vulgarity" as an aesthetic phenomenon)] *Russkaya literatura XX v. v zerkale kritiki* [Russian literature of the 20th century in the mirror of criticism]. St. Petersburg. Pp. 484–508. (In Russian).
4. Kovalev, YU. V. (1986) *Iskusstvo novelly i novella ob iskusstve v XIX veke* [The art of the short story and the short story about art in the 19th century] *Iskusstvo i hudozhnik v*

zarubezhnoj novele XIX veka [Art and the artist in the foreign short story of the 19th century]. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. Pp. 5–24. (In Russian).

5. Li, Su En, CHOj, Hen Gyu (2011) *Rasskaz Tat'yany Tolstoj «Ohota na mamonta»: metamorfozy personazhej i specifika konflikta* [The story of Tatyana Tolstaya "Hunting for a mammoth": metamorphoses of characters and the specifics of the conflict] *Russkaya literature – Russian literature*. No. 3. Pp. 206–212. (In Russian).

6. Lotman, YU. M. (1998) *Struktura hudozhestvennogo teksta* [Structure of a literary text] Lotman YU. M. *Ob iskusstve* [About art]. St. Petersburg: Iskusstvo–SPB Publ. Pp. 3–285. (In Russian).

7. Lungul', A. A. (2017) *Poetika igry v sbornike rasskazov «Noch'» Tat'yany Tolstoj* [Poetics of the game in the collection of short stories "Night" by Tatyana Tolstaya] *Molodezh' Sibiri – nauke Rossii* [Youth of Siberia – science of Russia]. Krasnoyarsk. Pp. 214–217. (In Russian).

8. Popova, I. M., Lyubeznaya, E. V. (2013) *Osobennosti vyrazheniya sposobov argumentacii v hudozhestvennom tvorchestve Tat'yany Tolstoj* [Features of expressing ways of argumentation in the artistic work of Tatyana Tolstaya] *Vestnik RUDN. Seriya Russkij i inostrannye yazyki i metodika ih prepodavaniya* [Bulletin of RUDN University. Series Russian and foreign languages and methods of their teaching], No. 4. Pp. 45–51. (In Russian).

9. Tolstaya, T. (2001) *Noch': rasskazy* [Night: stories]. Moscow: Podkova Publ. (In Russian).

10. Uspenskij, B. A. (2000) *Poetika kompozicii* [Poetics of composition]. St. Petersburg: Azbuka Publ. (In Russian).

11. Frolova, T. G. (2012) *Rasskazy T. N. Tolstoj. K probleme metaforicheskogo stilya* [Stories by T. N. Tolstoy. To the problem of metaphorical style] *Vestnik SPbGU. Seriya 9* [Bulletin of St. Petersburg State University. Series 9]. Vyp. 2. Pp. 75–80. (In Russian).

дата получения: 12.10.2022 г.

дата принятия: 24.10.2022 г.

дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 12 October 2022

date of acceptance: 24 October 2022

date of publication: 30 December 2022

Ю. М. Садовникова

Мотив пути/дороги в романе Барри Ансуорта "Моралите"

Статья посвящена исследованию мотива пути/дороги в романе Барри Ансуорта «Моралите». Предпринята попытка проанализировать хронотоп дороги через сюжетное построение романа. Проанализированы испытания, которые встречаются на пути главного героя. Мотив дороги выступает в роли символа и помогает раскрыть характер героя и замысел автора. В основе повествования лежит переосмысленная Барри Ансуортом версия перехода от религиозной драмы к светской: в центре романа история перехода комедиантов бродячей труппы от традиционного моралите на библейские сюжеты к «игре из жизни», сценарий которой они создают сами. Повествование Ансуорта не ставит своей целью вытеснить существующую историю, а скорее дополнить ее историей частных лиц. Роман «Моралите» является показательным примером плодотворного сочетания двух обновленных жанров: новой исторической фантастики и метафизического детектива.

Ключевые слова: мотив пути, хронотоп дороги, моралите, движение, смерть, Барри Ансуорт, роман «Моралите».

Для цитирования: Садовникова Ю. М. Мотив пути/дороги в романе Барри Ансуорта «Моралите» // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 81–93. DOI 10.35231/25419803_2022_4_81

В толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова имеется несколько трактовок понятия путь, дорога, которые в целом идентичны. «Дорога – это путь сообщения; полоса земли, предназначенная для передвижения. Место, по которому надо пройти или проехать. Путешествие, поездка. Направление, путь следования, маршрут. Средства достижения какой-нибудь цели. Карьера, жизненный путь» [10]. В значении пути добавляется также, что путь – «направление деятельности, направление развития чего-ни-

будь, образ действий, жизни. Средство, способ достижения чего-либо» [10].

В представлении о пространстве путь (дорога) – его основной элемент, универсалия (См. об этом: Н. Д. Арутюнова [2], О. В. Пыстина¹, О. А. Черепанова [11], Т. Б. Щепанская [12]). Концепт 'путь' как один из важнейших концептов в русской языковой картине мира рассматривают О. О. Ипполитов², В. А. Маслова [9], Ю. Н. Караулов [7], Н. В. Уфимцева [13] и др. В. В. Красных, рассматривая как метафору «жизнь – путь/дорога» отмечает, что «любые проявления человека, его жизнедеятельность, сама жизнь метафорически осмысливаются как путь/ дорога» [8, с. 151].

Мотив – устойчивый смысловой элемент литературного текста, повторяющийся в пределах ряда фольклорных (где мотив означает минимальную единицу сюжетосложения) и литературно-художественных произведений.

Философское звучание мотива дороги способствует раскрытию идейного содержания произведений. В языке есть выражение «жизненный путь» – это пространственно-временная метафора. Дорога символизирует жизнь в ее развитии. Мотив пути может выполнять как композиционную (сюжетообразующую) функцию, так и символическую. Мотив дороги в литературе может быть связан с темой путешествия, и тогда само путешествие тоже отчасти выступает как метафора жизненного пути или как символ коренных, судьбоносных изменений в жизни героя.

Путь – это прежде всего символ образа жизни и судьбы человека. Начало и конец пути отмечены изменением состояния: герой приобретает что-то новое либо восполняет утраченное. Неотъемлемыми атрибутами пути являются препятствия (требующие концентрации воли и духовных сил) и перепутья (актуализирующие свободу выбора).

Путь в литературе – это определенная форма движения, относящаяся к наивысшей его форме: он связан со смыслом и целью; имеет начало и конец; является проявлением закономерности и взаимосвязи явлений в мире; выражает идею

¹ Пыстина О. В. Семантическое поле «путь/дорога» в картине мира носителя языка (на материале автобиографического дискурса): автореф. ... дис. канд. филол. наук. – М., 2009. 24 с.

² Ипполитов О. О. Объективация концепта «дорога» в лексико-фразеологической системе языка: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2003. 276 с.

становления и преодоления; содержит момент встречи (перекресток); связан с пространственно-временным хроно-топом; содержит горизонтальный и вертикальный вектор направленности; имеет внешнюю и внутреннюю структуру.

Материалы и методы

М. М. Бахтин так пишет о пересекающихся дорогах, хранящих следы разных человеческих судеб: «На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы <...>. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» метафоризация дороги разнообразна и многопланова» [3, с. 392].

Роман Барри Ансуорта «Моралите» написан XX веке в контексте постмодернизма. Автор обращается к особому виду театрального представления, зародившемуся в Средние века во Франции, а в XV веке достигшему большой популярности в Англии, используя прием «рассказа в рассказе», точнее, «пьесы в романе», когда вымысел и реальность тесно переплетаются, дополняют друг друга, а иногда и меняются местами так, что трудно отличить одно от другого.

Мария Хесус Мартинес Альфаро [15] указывает на сходство между романом и средневековыми пьесами о морали; Ричард Рэнкин Рассел [17] предполагает, что структура романа повторяет этапы раскаяния, в конечном итоге приводящие к исповеди и отпущению грехов; М. Боккарди размышляет о роли повествования в установлении связной версии прошлого в «историзированном» фантастическом романе Ансуорта [14]; Дж. Кэмерон Мур [16] рассуждает о том, как на рассказчика влияет его встреча со злом даже после окончания действия.

С начала повествования жизнь главного героя определяется дорогой, на которой или рядом с которой он оказывается.

Результаты

«Моралите» Барри Ансуорта начинается со встречи «на поляне, там, где от большака ответвлялась уводящая в лес дорога» [1, с. 2] беглого священника Никласа Барбера со странствующими комедиантами, которые свернули на поляну, видя, что товарищ их умирает. Никлас становится свидетелем этой сцены, знает, что умирающему нужно причастие, он может дать его нуждающемуся, но боится выйти из своего укрытия и помочь. Он оправдывает себя тем, что «опасался погони, переломанных костей, пусть и запрещено поднимать руку на человека, облеченного саном, и потому шел по краю опушки, а не по большаку» [1, с. 2]. Если бы он «держался большака, то прошел бы мимо, не заметив их», и ничего из описанного далее с ним бы не случилось. Никлас – беглец, который покинул пределы своей епархии без разрешения: «Это же не в первый раз я ушел без разрешения, но в третий, и всегда в майское время года, когда кровь бродит» [1, с. 8]. Комедиантов он повстречал в декабре. Главный герой «промерз до мозга костей, изнывал от голода и впал в полное уныние под этими ударами судьбы» [1, с. 8]. Поэтому Никлас пытается изменить свой жизненный путь, он до сих пор не уверен в правильности своего жизненного выбора. Повстречав комедиантов, он, видя умирающего, трусил и не выполнил свой долг, не спас душу на смертном одре. Страх быть пойманным и наказанным не дает Никласу поступать в соответствии со своим предназначением. Но эта встреча, как кажется Никласу, поможет ему начать новую жизнь, ведь до этого за похлебку он даже готов был оказывать интимные услуги женщинам – не из похоти, а от голода. Никлас хотел остаться с трупной «только по причине значка, который носил старшой, значка, означавшего, что труппа эта принадлежит какому-то лорду и имеет его грамоту, а потому их не посадят в колодки и не выдерут кнутом за бродяжничество, как случается с обличенными беглецами или людьми без хозяина, а также порой и с духовными лицами, у которых

нет грамоты от их епископа» [1, с. 5]. Никлас не хотел практиковать «постыдное ремесло» комедиантов, воспрещенное Святой Церковью, поэтому решил предложить свои рабочие руки: «Я могу помочь с сооружением подмостков, когда они вам понадобятся. Рука у меня разборчивая, и я мог бы переписывать роли и подсказывать играющим» [1, с. 5]. Но ситуация обернулась не так, как герой предполагал: «...клянусь, мне и в голову не приходило занять место покойника. Знай я, в какую ловушку зол заведет нас эта смерть у дороги, то незамедлительно пошел бы своим путем, ни словечка не сказав и со всей быстротой, на какую был способен» [1, с. 5].

Странствующие комедианты – кочевники по своей сути, весь их уклад подчинен законам движения. В дороге они зарабатывают деньги на свое существование. Опечаленные смертью Брендана актеры вынуждены принять Никласа в труппу, потому что по дороге до Дарема, куда их послали «на Рождество играть перед родичем их госпожи», им нужно обеспечивать себя своим ремеслом. Несмотря на плохие дороги и стесненность в средствах Мартин (старшой труппы. – Ю. С.) настаивает на том, чтобы увезти покойника, умершего без покаяния, с собой, чтобы «похоронить его в освященной земле» [1, с. 9]. Им предстоит пять дней до Дарема путешествовать с мертвецом. Таким образом, подчиняясь движению, комедианты принимают решение продолжить странствие. Перед нами не что иное, как карнавальная хронотопа: Брендан окончил свой земной путь, но продолжает движение. Символично и то, что Брендан свой путь окончил, а Никлас только начинает, заняв его место – к Никласу переходит одежда Брендана и его роли.

Согласно Ю. М. Лотману, «дорога – некоторый тип художественного пространства», «путь – движение литературного персонажа в этом пространстве» [6, с. 252]. Ю. М. Лотман говорит о пути как об особом индивидуальном пространстве персонажа («путь – внутреннее становление, выражаемое в категориях пространства» [6, с. 252]) и «средстве развертывания характера во времени» [6, с. 252]. Движение героя в пространстве и времени организует ход повествования и одновременно движение становится качеством характера героя.

«Все это началось со смерти, и еще одна смерть вела нас». Именно так начнется роман.

Параллельно с героями по Европе разгуливает чума, уносящая тысячи жизней, но комедиантов не пугает возможная опасность, они переживают за душу своего товарища. Заработав деньги, они устраивают своему товарищу церковные похороны, но на продолжение пути до Дарема денег не хватает. К тому же одновременно с труппой выступают жонглеры, которые переманивают зрителей. Накануне прибытия труппы в окрестностях произошло убийство двенадцатилетнего мальчика, при этом у него забрали кошель с деньгами. Убийца – девушка – уже найден и через 2 дня будет повешен. Это событие станет сюжетом для новой Игры бродячей труппы. Мартин уверен, что люди знают финалы всех историй бродячего театра, поэтому усилия шестерых актеров не представляют для зрителей интереса. Чтобы добиться успеха, они должны пойти другим путем: «У нас есть один путь, и я его нашел <...> мы должны сыграть убийство» [1, с. 34]. До этого труппа разыгрывала представления на сюжеты из Священного писания.

Чтобы развеять сомнения труппы, Мартин обещает, что они смогут заработать на «Игре о Томасе Уэллсе» (Томас Уэллс – имя убитого мальчика. – Ю. С.). Мартин уже давно хотел свернуть с проторенной дорожки, давно мечтал «делать Игры из событий, случающихся при нашей жизни». «Я верю, в грядущем они такими и будут» [1, с. 37], – говорит он. Задача труппы теперь – узнать факты об убийстве и создать сценарий Игры, то есть «сделать Игру из правды».

Надежда на пополнение кошелька взяла свое: приняв эту дорогу, монах вместе с труппой соглашается: «А ведь мы затеяли все ради денег – во всяком случае, так казалось тогда <...>. Если в тот день шла битва за наши души, можно подумать, что победу одержала Алчность, как и в битве за душу женщины (предполагаемой убийцы мальчика. – Ю. С.). Но ведь была зима, нам предстояло еще несколько дней брести по скверным дорогам, причем нам всерьез угрожала смерть от голода. Что же удивительного, если деньги соблазнили нас?» [1, с. 53].

На самом деле комедиантов покорила «дерзкая смелость этого замысла», их увлек «страх и восторг» – они станови-

лись творцами, создавая из правды Игру, это была дорога их творческой свободы.

Жанр моралите следует четкой схеме вознаграждений и наказаний, но пьеса, которую придумывают герои, основанная на реальных вещах, оказывается импровизацией, которая неизвестно чем закончится. Придумывая сценарий, реплики, актеры действуют в рамках привычного моралите: «Сыграть ее мы решили в форме моралите, используя некоторые готовые речи, которые комедианты выучили давно, каждый в своей роли, однако больше полагаясь на жесты и пантомиму, перемежая их тут же сочиненными словами» [1, с. 61]. Для создания сценария комедианты восстанавливают ход убийства, расспрашивая об этом преступлении горожан. Тело двенадцатилетнего мальчика было обнаружено на дороге в полумиле от города. «Дорога там узкая, с одной стороны совсем рядом лес, а с другой вверх до выгона тянется вереск» [1, с. 40]. Создавая первую редакцию «Игры о Томасе Уэллсе», комедианты размышляли о дороге, на которой, по их версии, мальчик и преступник встретились. Они предположили, что дорога не могла быть пустынной и убить мальчика, пока было еще светло, не было возможности. Поэтому убили его в другом месте, а позже вернули на дорогу: «Принести его назад на дорогу было очень умно <...> Будто убил случайный прохожий. Дорогой пользуется много людей, а где под подозрением многие, истинный виновник может легко ускользнуть» [1, с. 40].

Таким образом, в романе Барри Ансуорта дорога выполняет не только прямую сюжетообразующую функцию, организуя действие романа, но и вторичную внутри действия романа – в игре комедиантов. По дороге бредут комедианты, по дороге же шёл Томас. Из факта убийства создается такой сценарий: «Такова, значит, история, насколько она известна нам. Мужчина и женщина идут с мальчиком в деревню Апплтон, и там они продают свою телку. Мужчина начинает пить. Мать отдает деньги, скажем, в кошельке мальчику и велит ему идти с ними прямо домой и ни с кем по дороге не разговаривать. Мальчик уходит, но до дома не добирается. На дороге, милях в трех от города, его видит мужчина, собирающий хворост. Женщину видят на выгоне вблизи от места, где на-

шли мальчика. Видел ее духовник Лорда, который выполнял поручение Лорда. И больше ее никто не видел. Это было после полудня, незадолго до сумерек. Однако этот человек, Флинт, находит мальчика только рано на следующее утро. Его задушили, и кошель при нем не было» [1, с. 41].

Актеры предлагают горожанам пройти дорогой мальчика вместе с ними. Разыгрывая «Игру» в жанре моралите, они предлагают зрителям пройти путь души Томаса, где дорога – «путь жизни. Свернуть, поддавшись искушению, – путь смерти. Мы уже играли это в разных моралите. Единственная разница в том, что тут смерть, угрожающая душе, это еще и смерть тела» [1, с. 44].

Цель комедиантов была достигнута, они заработали достаточно, чтобы продолжить странствия: «Мы собрали больше десяти шиллингов <...> достаточно, чтобы добраться до Дарема. Больше чем достаточно» [1, с. 54].

Но не все зрители согласились с ходом Игры. Мать убитого мальчика прервала представление криком «Так не было!» и заронила сомнение в душах комедиантов в правильности их «сценария».

Мартин убедил комедиантов в необходимости новой Игры. Приняв во внимание новые обстоятельства смерти мальчика, Мартин уверен, что Игра, которую они представили, «была Ложной игрой о Томасе Уэллсе» и нужно представить «истинную» [1, с. 56].

Мартин хотел создать такую Игру, «которая тронет зрителей, чтобы они разошлись не такими, какими пришли. Вот истинная Игра» [1, с. 56]. Он был одержим созданием новой пьесы. Встретившись в тюрьме с обвиненной в убийстве девушкой и поверив в ее невиновность, Мартин не позволил труппе покинуть город и решил спасти девушку, показав в новой Игре ее невиновность. Второе представление было прервано посыльными Лорда – комедианты в своей импровизации слишком близко подошли к разгадке убийства. В финале «правдивой игры» становится понятно, что все дороги ведут к Лорду, в замок которого приглашают труппу. В покоях Лорда во время представления Мартин внезапно позабудет о своих товарищах и сменит маску Алчности на маску Гордыни, на ходу изменив сценарий. Никлас так описывает

происходящее: «Нарушениями гармонии и игрою неурядиц назвал бы это Мартин. Но мы теперь понятия не имели, куда ведет Игра, мы тонули в ней, нам приходилось выхватывать слова из воздуха, как утопающие ловят его ртом» [1, с. 86].

Игра комедиантов раскрыла правду. Невинная девушка была спасена, но как сложится дальнейшая судьба Никласа и труппы комедиантов – неизвестно. Перед ними опять встанет необходимость выбора дороги.

Мотив пути может выполнять как композиционную (сюжетообразующую) функцию, так и символическую. Философское звучание этого мотива способствует раскрытию идейного содержания произведений. Дорога – это источник перемен, способность к познанию истинного пути человека.

Рассуждая о мотиве пути-дороги, нельзя не упомянуть о рыцарском турнире, который проводит Лорд и зрителями которого становятся комедианты. Кто такие рыцари, разъезжающие по турнирам? Один из комедиантов справедливо замечает: «У них вся жизнь в том, чтобы выставлять напоказ свои наряды и доспехи». Рыцари чем-то похожи на странствующих комедиантов, потому что возят с собой всё, что им потребуется. Никлас сравнивает турнир с представлением: «Теперь мы, в свою очередь, были зрителями, а они – комедиантами, играющими Гордость и Доблесть» [1, с. 80]. Они наблюдали поединки знакомого им рыцаря, который выиграл боевого коня, но не остановился, а в желании славы или наживы снова выехал на ристалище и проиграл, получив смертельное ранение.

Круг пути Никласа замкнулся, потому что на этот раз он успел исполнить свой долг и дал умирающему рыцарю Роджеру Ярму отпущение грехов.

Рассуждая о мотиве пути в романе Барри Ансуорта «Моралите», можно сравнить двух священнослужителей – Никласа Барбера и Симона Дамиана. Путь монаха Симона Дамиана является сюжетообразующим. Это он донес на девушку и «обнаружил» кошель с деньгами в доме ее отца. Симон Дамиан просчитался в своих планах, поэтому был тайно убит, чтобы отвести подозрения от настоящего убийцы мальчика – сына Лорда. Священник совершил злодеяния, которым невозможно найти оправдания. Он был сводником для мо-

лодого господина, сына Лорда, но «конечно же, он понимал, что его роль сводника подошла к концу. Быть может, он подыскивал себе другую. Тому, чью звериную похоть он кормил и кому под конец скормил моровую язву и смерть, уже нельзя было дать никакой роли, никакой маски ужаснее его собственного лица» [1, с. 101].

Обсуждение и выводы

Люди выбирают пути, руководствуясь собственными представлениями об окружающем мире, собственными интересами и целями. Оба священнослужителя неоднократно согрешили в своей жизни, с той лишь разницей, что Никлас Барбер подвергал опасности себя, а Симон Дамиан – «пропавших» мальчиков и сына Лорда. Никлас находился в поиске своего жизненного пути, в «Игре о Томасе Уэллсе» он исполнял роль Доброго Советника (Совести), который читает наставления мальчику Томасу перед тем, как тот отправился в дорогу. Монах-бенедиктинец Симон Дамиан был духовником Лорда, но служил его сыну. Он не остановил молодого лорда в его похоти, более того, судья называет монаха искусным садовником: «Семя уже было посеяно. У каждого растения есть свое время расти, и оно может быть долгим, но когда появляются цветы, они раскрываются быстро. А ведь эти получали солнце и воду от монаха, без сомнения, достаточно искусного садовника» [1, с. 101].

Американский писатель О. Генри в рассказе «Дороги, которые мы выбираем» утверждал, что «Дело не в дороге, которую мы выбираем, а в том, что заставляет нас выбрать эту дорогу» [4, с. 582].

«Игра о Томасе Уэллсе» многому научила беглого священника: «Я не вернусь больше в Линкольн, разве что как комедиант. Я мало что знал о мире, как сразу увидел судья, но я знал, что мы можем отдаться ролям, которые играем, и если это продолжается слишком долго, пути назад мы не найдем. Когда я был младшим диаконом, переписывающим Гомера Пилато для благородного патрона, я думал, что служу Богу. Но я всего только выполнял распоряжение епископа, старшего комедианта во всей труппе собора. Я исполнял роль нанятого писца, но не знал этого

и думал, будто такова моя истинная натура. Богу не служат через самообман.

Порыв бежать был не легкомысленным безумием, но мудростью моего сердца. Я буду комедиантом и постараюсь сбегать свою душу в отличие от комедианта в фавлю. И больше я не попаду в капкан роли» [1, с. 102].

Список литературы

1. Ансуорт Б. Моралите / Пер. с англ. И. Г. Гуровой. – М.: Транзиткнига; АСТ, 2004. – 240 с.
2. Арутюнова Н. Д. Путь по дороге и бездорожью // Логический анализ языка. Языки динамического мира. – Дубна, 1999. – С. 13–17.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 501 с.
4. Генри О. Короли и капуста. Новеллы. – Л.: Лениздат, 1986. – 639 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История. – М., 1996. – 447 с.
6. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
7. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. – М., 1999. – 180 с.
8. Красных В. В. Культурное пространство: система координат (к вопросу о когнитивной науке) // Филология как средоточие знаний о мире: сборник научных трудов. – М.; Краснодар: Просвещение-Юг, 2008. – С. 140–155.
9. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2001. – 208 с.
10. Толковый словарь русского языка: в 4 т. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. – Т. 4: С – Ящурный / гл. ред. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков; под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1940. – Стб. 1289.
11. Черепанова О. А. Путь и дорога русской ментальности и в древних текстах // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера: доклады III научн. конф. «Рябининские чтения 99». Сборник научных докладов. – Петрозаводск, 2000. – С. 309–316.
12. Шепанская Т. Б. Культура дороги на Русском Севере // Русский Север. – СПб., 1992. – С. 102–126.
13. Уфимцева Н. В. Языковое сознание и образ мира славян // Языковое сознание и образ мира: сб. ст. / отв. ред. Н. В. Уфимцева. – М., 2000. – С. 207–219.
14. Boccardi, M. Barry Unsworth's Morality Play: Narrative, detection, history, Postmedieval // A journal of medieval cultural studies. – 2016. – Iss. 7 (2). – Pp. 204–213.
15. Martínez Alfaro, M. J. Mystery and Performance in Barry Unsworth's Morality Play, Miscelánea // A Journal of English and American Studies. – 2001. – Iss. 24. – Pp. 79–92.
16. Moore, J. C. 'The Shadow of this Crime ...Is over Me Yet': Narrative Discourse and the Knowledge of Evil in Barry Unsworth's Morality Play // Renascence. – 2012. – Iss. 64.4. – Pp. 321–340.
17. Russell, R. R. The Dramatic Conversion of Nicholas Barber in Barry Unsworth's Morality Play // Renascence. – 2006. – Iss. 58.3. – Pp. 221–239.

Yuliya M. Sadovnikova

Path/Road Motif in Barry Unsworth's Novel «Morality Play»

This article is devoted to the study of the path/road motif in Barry Unsworth's novel "Morality Play". An attempt was made to analyze the chronotope of the road through the plot structure of the novel. The tests that are encountered on the path of the main character are analyzed. The morality characters were personified virtues and vices that entered the struggle for the human soul. The ambivalent images of the main characters and models of their behavior are also analyzed. The motif of road here is a metaphor, a symbol and it plays a plot-forming role: it shows the transformation of the hero according to the road he chooses. But not only the hero transforms but also does the plot which turns from frozen religious drama to the secular one dealing with real people.

Key words: path motif, road chronotope, morality, movement, death, Barry Unsworth, novel "Morality Play".

For citation: Sadovnikova, Yu. M. (2022). Motiv puti/dorogi v romane Barri Ansuorta "Morality" [Path/Road Motif in Barry Unsworth's Novel "Morality Play"]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 81–93. (In Russian). DOI DOI 10.35231/25419803_2022_4_81

References

1. Ansuort, B. (2004) *Moralite / Per s angl.* I. G. Gurovoi [Morality / Translation from English. I. G. Gurova]. Moscow: Tranzitkniga; AST Publ. (In Russian).
2. Arutjunova, N. D. (1999) *Put' po doroge i bezdorozh'ju* [Path on road and off road] *Logicheskiy analiz jazyka. Jazyki dinamicheskogo mira* [Logical analysis of language. Languages of the dynamic world]. Dubna, 1999. Pp. 13–17. (In Russian).
3. Bakhtin, M. M. (1975) *Formy vremeni i hronotopa v romane* [Forms of time and chronotope in the novel] Bakhtin, M. M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics. Researches of different years]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).
4. Genri, O. (1986) *Koroli i kapusta. Novelly* [Kings and cabbage; Novels]. Leningrad: Lenizdat Publ. (In Russian).
5. Lotman, Ju. M. (1996) *Vnutri mysljashhih mirov: Chelovek – Tekst – Semiosfera – Istorija* [Inside the thinking worlds: Man – Text – Semiosphere – History]. Moscow. (In Russian).
6. Lotman, YU. M. (1988) *V shkole poehticheskogo slova. Pushkin. Lermontov. Gogol'* [In the school of poetic words. Pushkin. Lermontov. Gogol']. Moscow: Prosveshchenie Publ. (In Russian).
7. Karaulov, Ju. N. (1999) *Aktivnaja grammatika i associativno-verbal'naja set'* [Active grammar and associative-verbal network]. Moscow. (In Russian).
8. Krasnyh, V. V. (2008) *Kul'turnoe prostranstvo: sistema koordinat (k voprosu o kognitivnoj nauke) // Filologija kak sredotochie znanij o mire: Sbornik nauchnyh trudov.* Moscow; Krasnodar: Prosveshhenie-Jug, 2008. Pp. 140–155. (In Russian).
9. Maslova, V. A. (2001) *Lingvokul'turologija: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij* [Linguoculturology: textbook. allowance for students. higher textbook establishments]. Moscow. (In Russian).

10. *Tolkovnyj slovar' russkogoazyka: V 4 t. (1940)* [Explanatory dictionary of the Russian language: In 4 volumes] Moscow: Sov. encikl.: OGIz, 1935–1940. T. 4: S – *Yashchurnyj / Gl. red. B. M. Volin, D. N. Ushakov; pod red. D. N. Ushakova* [T. 4. Ch. ed. B. M. Volin, D. N. Ushakov; ed. D. N. Ushakov]. Moscow: Gos. izd-vo inostr. i nac. slov. Publ. Stb. 1289. (In Russian).

11. Cherepanova, O. A. (2000) *Put' i doroga russkoj mental'nosti i v drevnih tekstah* [The path and road of the Russian mentality and in ancient texts] *Master i narodnaja hudozhestvennaja tradicija Russkogo Severa: doklady III nauchn. konf. «Rjabininskie chtenija 99». Sb. nauch. dokl.* [Master and folk art tradition of the Russian North: reports of the III scientific. conf. "Ryabininsky Readings 99". Collection of scientific reports] Petrozavodsk. (In Russian).

12. Shhepanskaja, T. B. (1992) *Kul'tura dorogi na Russkom Severe* [Road culture in the Russian North] *Russkij Sever* [Russian North]. St. Petersburg. Pp. 102–126. (In Russian).

13. Ufimceva, N. V. (2000) *Jazykovoe soznanie i obraz mira slavjan* [Linguistic consciousness and the image of the world of the Slavs] *Jazykovoe soznanie i obraz mira: Sb. st. / Otv. red. N. V. Ufimceva* [Linguistic consciousness and the image of the world: Collection of articles / Managing editor N. V. Ufimtseva]. Moscow. Pp. 207–219. (In Russian).

14. Boccardi, M. (2016) Barry Unsworth's *Morality Play*: Narrative, detection, history, Postmedieval: A journal of medieval cultural studies. Iss. 7 (2). Pp. 204–213.

15. Martínez Alfaro, M. J. (2001) *Mystery and Performance in Barry Unsworth's Morality Play*, *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. Iss. 24. Pp. 79–92.

16. Moore, J. C. (2012) 'The Shadow of this Crime ...Is over Me Yet': Narrative Discourse and the Knowledge of Evil in Barry Unsworth's *Morality Play*. *Renascence*. Iss. 64. Pp. 321–340.

17. Russell, R. R. (2006) *The Dramatic Conversion of Nicholas Barber in Barry Unsworth's Morality Play*. *Renascence*. Iss. 58.3. Pp. 221–239.

дата получения: 21.10.2022 г.
дата принятия: 07.11.2022 г.
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 21 October 2022
date of acceptance: 07 November 2022
date of publication: 30 December 2022

Л ИНГВИСТИКА.
ЯЗЫК КАК СРЕДСТВО
КОММУНИКАЦИИ

К. Б. Уразаева, Г. Ерик

Казахские переводы сказок А. С. Пушкина как сверхтекст. Влияние казахской риторики на перевод*

В статье исследуется влияние казахской риторики на переводы Байтурсыновым сказок Пушкина и устанавливаются признаки сверхтекста. Культуроориентированные стратегии перевода: доместикация и *остранение* – анализируются в аспекте пушкинского парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия. В доместикации выделены такие приемы литературной и языковой игры, как фразеоресурсы казахского языка, зрелищная и звуковая символика, пародирование формул семейного этикета, просторечная и бранная лексика, гипербола. *Остранение* обусловлено национальной концептосферой, что объясняет активизацию у читателя ценностных представлений казахского народа. Это также коррелиция фабулы и сюжета, приемы ритуальной обрядовой практики, адресованность сказки Пушкина ребенку и взрослому. Перспективность разработки понятия «казахстанский пушкинский текст» и обособление в его составе переводов сказок расширяет теорию сверхтекста с позиций художественного перевода как фактора обновления жанров принимающей культуры.

Ключевые слова: сказки Пушкина, переводы Байтурсынова, казахстанский пушкинский текст, сверхтекст.

Для цитирования: Уразаева К. Б., Ерик Г. Казахские переводы сказок А. С. Пушкина как сверхтекст. Влияние казахской риторики на перевод // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 96–121. DOI 10.35231/25419803_2022_4_96

Еще в XIX веке Александр Пушкин стал в восприятии казахского народа фольклорным героем. Такое восприятие было подготовлено переводом Абаем Кунанбаевым «Евгения Онегина». Далее уже в литературном сознании казахского народа «портрет» Пушкина обрел полноту благодаря новым переводам его произведений, критико-био-

* Статья написана в рамках проекта «Научная концепция казахской риторики: риторический идеал, идентичность, аргументация и речевая практика».
© Уразаева К. Б., Ерик Г., 2022

графической, литературной и научной Пушкиниане, которая в современной науке может быть описана понятием сверхтекста. Выявлению признаков казахстанского пушкинского текста как сверхтекста, в том числе переводов сказок русского поэта, посвящена настоящая статья.

Следует отметить, что к моменту создания казахских переводов «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Сказки о золотом петушке» А. Байтурсыновым в 20-е годы XX века жанр литературной сказки не имел прецедента в нашей культуре. Во второй половине XIX века были опубликованы сказки И. Алтынсарина «Каракылыш», «Золотой чуб» и др., но их нельзя отнести к литературной сказке. Это просветительская, дидактическая проза. В этом смысле казахские переводы сказок Пушкина открыли дорогу новому жанру. Пополнение рядов казахских переводчиков сказок Пушкина З. Кабдоловым, С. Жиенбаевым и А. Асылбеком сопровождало историю литературной сказки в казахской культуре.

Объект исследования в настоящей работе – переводы А. Байтурсыновым сказок А. Пушкина – позволяет охарактеризовать культууроориентированные стратегии – доместикацию и *остранение* – как способы передачи парадоксальности сказки русского поэта и изучить пути влияния казахской риторики на результаты перевода.

С позиции отмеченных явлений актуальным для казахстанской науки представляется вопрос о рассмотрении переводов сказок Пушкина в составе казахстанского пушкинского сверхтекста. Изучение влияния казахской риторики на перевод и – в перспективе – на становление нового для казахской культуры жанра отводит художественному переводу роль признака казахстанского пушкинского текста как сверхтекста.

Способами решения поставленных в работе задач явились анализ влияния казахской риторики на культууроориентированные переводческие стратегии и приемы воздействия переводчика на адресата, в сравнении с оригиналом, установление роли культууроориентированных стратегий перевода для обновления жанров принимающей культуры, описание художественного перевода как фактора эффективного вхождения текста *другой* культуры в принимающую.

Решение данных вопросов способствует в перспективе созданию картины становления литературной сказки в казахской культуре в части художественного перевода. Теоретическая значимость работы обусловлена установлением связи жанрообразования и жанровосприятия в художественном переводе.

Материалы и методы

Использованные в работе методы сравнительно- и культурно-исторического анализа, сюжетологического и переводоведческого подходов опираются на представление о том, что перевод – как объект культурного трансфера и вид культурной модели – строится на системе закономерностей, отражающих связь цели, установки переводчика и результатов перевода.

Обобщение плодотворных для концепции настоящей работы трудов построено на следующих направлениях, школах и подходах. Во-первых, это направления в области пушкинистики, которые способствуют изучению казахстанского пушкинского текста как сверхтекста. Это работы, посвященные пушкинской картине мира: В. Непомнящего [16], сюжетологии сказки – В. Вацура [5], новаторства и жанровых открытий писателя – И. Сурат¹. Внимание к данным работам из огромного массива пушкинистики объясняется изучением пушкинского парадокса как инструмента жанрообразования и жанровосприятия, способов его воплощения в казахских переводах сказки. Во-вторых, особое место занимают работы о теории сверхтекста, восходящей к новосибирской школе Н. Меднис. Мысль ученого о факторах появления сверхтекста как «нового миро- и самосознания, что невозможно было сделать без опоры на некие важные точки, связанные с памятью культуры», представление о сверхтексте как системе «интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»², явилась базовой для концепции настоящей работы. Большое значение приобретают и исследо-

¹ Сурат И. З. Личный опыт в лирике Пушкина и проблема построения биографии поэта: автореф. дис. ... д-ра филол. наук в форме научного доклада. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2001. 59 с.

² Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Электронный ресурс. URL: <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=1280> (дата обращения: 01.09.2022).

вания о закрытости / открытости текста, принципиальной множественности интерпретаций, понимания мира как единого текста культуры в трудах Р. Барта [3], Ю. Лотмана [10], В. Топорова [22] и др. Принимались во внимание и научные дефиниции и категории сверхтекста, такие как центральное смысловое ядро, тексты-компоненты, разновидности сверхтекстов: «городские» («петербургский текст», «московский текст», «венцианский текст», «флорентийский текст», «вильнюсский текст», «пермский текст» и проч.), «событийные» (в основе которых – событие, оставившее след в истории, культуре, литературе), «персональные» («пушкинский текст», «булгаковский текст» и т. д.). Известно, что более всего изучены петербургский и московский тексты русской литературы. Их различие и противопоставление по принципу культурных кодов основано на выявлении особенностей тем, мотивов, типов героев и языковых особенностей.

Интересен опыт системного изучения петербургского текста. К примеру, сборник «Moscow and Petersburg. The city in Russian culture» объединил имена зарубежных ученых: Дж. Е. Манро о Петербурге как поликультурном локусе, М. Баньянин, Е. Юдиной и Э. Джонсон – о новых критериях сверхтекста, в том числе «мета-метатекста» [28].

Понятие «московский текст» стало объектом исследования таких ученых, как Н. Анциферов, Ю. Лотман, И. Веселова, Е. Левкиевская, Н. Меднис, С. Небольсин, И. Ничипоров, Т. Николаева, С. Бурины, С. Диккинсон. В изучении московского текста следует выделить цикл «Московский текст» русской культуры в «Лотмановском сборнике», сборник «Москва-Петербург: Pro et contra» [13], статью Ю. Манна «Москва в творческом сознании Гоголя» [11], «Москва в книге "Война и мир"» Н. Великановой [6]. На примере эмигрантской прозы И. Шмелева понятие «московского текста» исследовано в диссертации Е. Андрюковой¹. Своего рода обобщением изучения московского текста явился сборник «Москва и московский текст в русской литературе и фольклоре» [15].

Изучение сверхтекста включает также опыт изучения культурно-географической парадигмы, обращенной к Мехи-

¹ Андрюкова Е. А. «Московский текст» в творчестве И. Шмелева (период эмиграции): дис. ... канд. филол. наук. – Вологда, 2013. 149 с.

ко, Буэнос-Айресу, Нюрнбергу, Мюнхену, Парижу, Флоренции, Стамбулу, Амстердаму, Виченце, Венеции в работах П. Вайля и Н. Меднис [12]. Следует отметить исследование алтайского ученого М. Гребневой о флорентийском тексте¹.

В казахстанском литературоведении разработка сверткеста в качестве «алмаатинского текста» предпринята Н. Исиной [29]. Так, на примере романа Д. Накипова «Круг пепла» исследователь обосновала понятие «алмаатинский текст» с позиций традиционализма. Аргументами в пользу выделения алмаатинского текста стала рефлексия – как проявление мифологической поэтики – и изучение семантики круга.

Третья группа трудов, которая важна для выработки признаков казахстанского пушкинского текста как сверткеста, это труды С. Абдрахманова² [1], С. Ананьевой [2]. Следует выделить диссертацию Е. Адильгазинова, посвященную изучению перевода в контексте восприятия читателя³. Значимость труда определяется установлением роли прозы Пушкина для казахской литературы. Объектом анализа исследователя стали переводы произведений Пушкина Абаем и в начале XX века – Ш. Кудайбердиевым и М. Бекимовым.

В-четвертых, для обоснования роли художественного перевода как признака сверткеста важны труды об иллюкутивном воздействии автора на адресата речи. Это исследования таких ученых, как Дж. Остин [17; 18], П. Стросон [21], В. Василлина [4]. Это также работы о риторическом идеале: А. Сковородникова [20], А. Михальской [14], И. Анненковой⁴. В связи с исследованием иллюкутивного воздействия автора перевода на реципиента важно изучить риторическую аргументацию. Она является предметом анализа в трудах А. Колмогоровой [9].

С позиций изучения казахской риторики важно назвать работы Г. Гиздатова⁵, А. Кажигалиевой⁶, С. Кенжегалиевой

¹ Гребнева М. П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности: дис. ... д-ра филол. наук. – Томск, 2009. 348 с.

² Абдрахманов С. А. С. Пушкиннің «Евгений Онегин» романының қазақ әдеби және фольклорлық дәстүрендегі орны: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Алматы: Институт литературы и искусства им. М. О. Ауезова, 1999. 30 с.

³ Адильгазинов Е. З. Вопросы восприятия прозы А. С. Пушкина в казахской советской литературе и критике: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Алматы: КазГУ им. аль-Фараби, 1992. 28 с.

⁴ Анненкова И. В. Современная картина мира: неориторическая модель (Лингвофилософский аспект): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2012. 56 с.

⁵ Гиздатов Г. Три стили казахстанской риторики. Электронный ресурс. URL: <http://expertonline.kz/a2145/> (дата обращения: 01.09.22).

⁶ Кажигалиева А. О казахском риторическом идеале. Электронный ресурс. URL: http://www.rusnauka.com/17_SSN_2007/Philologia/14665.doc.htm (дата обращения: 01.09.22).

и А. Карташевой [8]. Связь риторической задачи и риторического анализа, выработка риторической концепции жанра, анализ коммуникативной модели риторики как основы обучения текстовой деятельности рассмотрена К. Уразаевой в работах о риторической модели художественного перевода [23–24].

Литературная специфика сказки Пушкина, как показали результаты предпринятого в рамках докторской диссертации Г. Ерик исследования, обусловлена парадоксом как инструментом жанрообразования и жанровосприятия. В процессе анализа автором диссертации в «Сказке о рыбаке и рыбке» были установлены виды парадоксальности: внетекстовая, сюжетная, стилистическая. В «Сказке о золотом петушке» оппозиция *живого* и *мертвого* описана с позиций имплицитной и эксплицитной парадоксальности. Изучение переводной сказки как текста-компонента по отношению к смысловому центральному ядру (сказке Пушкина) позволяет рассмотреть способы передачи парадокса и видов парадоксальности.

Таким образом, можно сказать, что существуют предпосылки рассмотрения казахских переводов сказки А. Пушкина как сверхтекста. Данная статья написана в продолжение темы о казахстанской Пушкиниане, рассмотренной ранее в аспекте «пушкинского текста» [25]. Казахстанская Пушкиниана стала объектом описания с позиций сложившихся в ней направлений, переводов произведений, посвящений поэту.

Результаты исследования автором казахских переводов сказок Пушкина в аспекте литературной специфики, которая заключается в способах передачи парадокса, влияния казахской риторики на перевод, создает предпосылки для установления художественного перевода как признака сверхтекста. При таком подходе выявляются факторы обновления жанров принимающей культуры, в качестве которых может быть рассмотрена казахская риторика. Ряд статей авторов настоящей работы [25; 26; 27] содержит опыт анализа доместикации, форенизации, *остранения* и культурной решетки переводчиками сказок Пушкина на казахский язык. Было показано значение художественного перевода как

культурной трансмиссии и фактора эффективного вхождения текста другой культуры в принимающую. Такой взгляд, основанный на выявлении факторов обновления жанрового состава принимающей культуры, взаимодействия русской и казахской литератур и культур, убеждает в значимости предпринятого исследования и способствует постановке новой проблемы: влияние казахской риторики на перевод при воплощении пушкинского парадокса. Таким образом, для национального риториковедения перспективной становится задача классификации коммуникативных стратегий и значение риторического мастерства переводчиков для создания сверхтекста.

Результаты

Рассмотрено влияние казахской риторики на культуроориентированные переводческие стратегии. Передача смеховой поэтики и парадоксальной природы сказок Пушкина требовала понимания метода русского писателя. Байтурсынов, чей 150-летний юбилей в этом году стал очередной вехой возвращения в культурный оборот произведений репрессированной национальной интеллигенции, открывает в казахстанской Пушкиниане новые страницы. В период с 1903 по 1909 гг. Байтурсынов перевел произведения Пушкина «Конь», «Песнь о вещем Олеге», «Вольтер», сказки «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Золотой петушок». Для литературной и переводческой судьбы Байтурсынова значимым является факт издания произведений А. Пушкина в 3 томах на казахском языке под общей редакцией С. Сейфуллина [7, с. 42]. В указанной статье казахстанских ученых не приведены примеры включения в собрание сочинений Пушкина на казахском языке переводов Байтурсынова. Между тем включение переводов сказок Пушкина Байтурсыновым в новые собрания сочинений или антологии произведений Пушкина на казахском языке представляется задачей, направленной на интеграцию науки, книжного издательства и формирование читательской культуры.

В переводе «Сказки о рыбаке и рыбке» пушкинский парадокс передается Байтурсыновым прежде всего воспроизведением духовной семантики оригинала. Старик выступает

в роли жертвы обстоятельств, произвола и самодурства старухи, но вместе с тем подтекст скрывает надежду на милость свыше, символизируя волю небес к рыбке. Вместе с тем в идиоречевом стиле старика сохранена бессознательная манипуляция жертвы и апелляция к рыбке для защиты. Такое решение поэтики волшебного отражает сходство фольклорно-сказочных традиций, характерных для русской и казахской культур.

След казахской риторики обнаруживает выбор Байтурсыновым стратегии доместикации¹. Более того, здесь открывается возможность изучения жанрообразования и жанровосприятия. Так, одним из приемов доместикации переводчика является апелляция к представлениям казахов об устройстве жилья. Описание ветхой землянки стариков активизирует коллективное бессознательное казахов. Описание верха и низа землянки: *Үсті шығ, асты шұқыр жерден жырған // Баспана мекенінің сиқы тұрған*² (дословно: *Сверху дерн, внизу дыра, // Чудом стоит на земле*) (112) – несет в себе указание на износ жилища в прямом значении (ветхий домик), а в подтексте скрыто сострадание к возрасту героя. В переводе конкретизация в описании жилища героев определяется реалистической традицией, когда экспозиция требует приемов бытового повествования. Казахская несказочная проза выработала арсенал художественных средств, социализирующих положение героев как первый опознавательный сигнал для формирования коммуникативной настройки у читателя – создание у него расположения, сочувствия к героям. Возраст и описание жилья усиливаются бездетностью стариков и становятся сигналами повествования. Интересен момент внимания автора к бездетности супругов. В народной традиции был распространен обычай не приглашать на праздничные торжества бездетных супругов. Обычай был связан с суеверием, толкованием бездетности как греха, а также смертностью в условиях кочевой жизни от болезни, в годы голода, джута. В переводе Байтурсынова упомина-

¹ Доместикация – это этноцентрический подход, при котором текст оригинала зачастую сокращается, акцент делается на культурных ценностях языка перевода, а автор приближается к читателю (Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. L.; N.Y.: Routledge, 2017. 344 p.).

² Сказка А. Пушкина в переводе А. Байтурсынова цитируется по изданию: Байтурсынов А. Шығармалары: Өлеңдер, аудармалар, зерттеулер. (Құраст. Шәріпов Ә.Дәуітов С.). – Алматы: Жазушы, 1989. – 320 б. Цитируемая страница указана в круглых скобках.

ние о бездетности супругов становится знаком сочувствия и возвращает нас к наблюдению о том, что для фабулы перевода значима подтекстовая аллюзия.

Приемы пародирования восходят к восточной книжной традиции: описание дворца предстает в декоративной росписи стен, изображении поющих птиц: *Салған үй салтанатты сәніменен, // Бояған, оюлаған мәніменен. // Сайраған бақшасында түрлі құстар // Келтірген көңіл хошын әніменен* (дословно: Дом построен как торжественный дворец // Раскрашен, покрыт узорами. // Во дворце различные птицы // Поднимают настроение пеньем своим) (114). Использование условной книжной традиции становится, с одной стороны, приемом доместикации. Переводчик апеллирует к представлениям казахского читателя об интерьере и роскоши у знати. Переводчик активизирует представления народа о социальной иерархии: делении на 'қарашекпен' (черночекменшики) и 'ақсүйек' (белая кость).

Доместикация используется переводчиком для создания психологического портрета старухи, и здесь диапазон приемов пародирования представляет широкую градацию. Это указание на нетерпимость и властность старухи для срочного исполнения рыбкай прихоти старухи. Здесь значимо дополнение от автора: *Жұмыстың тығыздығын, тезін айтты* (дословно: указала на срочность исполнения дела) (117). Это и примеры акцентирования власти старухи деталями социального свойства. Старуха повелевает в сане царицы: *Тапсырды шалға жұмыс, әмір етіп* (дословно: поручила старику, демонстрируя власть) (115). Роль доместикации для усиления переводчиком пародирования автором оригинала семейных отношений потребовала от Байтурсынова применения фразеоресурсов казахского языка и пословиц. Например: *Сөз қатсаң, жыртылады жағаң* (дословно: Не сдержишь слова. т.е. не выполнишь требуемого, воротник будет порван, т.е. будешь наказан) (117). Или использование идиомы: *Көз салды жан-жағына мойнын бұрып* (дословно: озирается, т.е. вертит шейей) (117). Так переводчик вовлекает в сферу иронического повествования образ старика, что созвучно концепции оригинала.

Самостоятельную группу пародирования, которая объясняет особенности использования доместикации, составляют приемы комической модальности и языковой игры. Так, пушкинским 'дурачина' и 'простофиля' найдены соответствия: *Ақымақ ... алжыған, кеткен есің!* (дословно: бестолочь, сумасшедший (маразмирующий)) (113), *Миы ашыған, қу көк сақал!* (дословно: Скисшие мозги, сивая борода) (113), *адырағал* (дословно: таращишь глаза), *миың ашып кеткен шіріп* (дословно: Мозги твои прокисли, сгнили) (114). Старуха использует для большей негации прием общественной репутации старика. Переводчик прибегает к кальке: *Қадірсіз мүжық деген ат халыққа* (дословно: Для народа лишенный уважения мужик). Эта калька является единственным случаем форенизации, что свидетельствует не только о максимальной адаптации оригинала к сознанию казахского читателя, но и мастерстве Байтурсынова в достижении аутентичности перевода. Примеры: *Әдепсіз, ақылы жоқ, жарым* (дословно: Невоспитанная, глупая моя старуха) (115) и *Ақымақ, әдебі жоқ, алжыған құл* (дословно: Бестолковый, невоспитанный, сошедший с ума слуга) (116) – отражают также интересные способы адаптации русской сказки к восприятию казаха посредством распространенных в обиходе вульгаризмов. В комической модальности перевода можно выделить и зрелищную символику психологического свойства: *Кемпірі шалға көзін бажырайтты* (дословно: Старуха вытаращила глаза) (113). Такое пародирование отсутствует в оригинале, но оправдано найденным переводчиком решением. Оно связано с мировоззренческой природой смеха, характерной для русской народной сказки.

Для комической модальности перевода типичны приемы языковой игры, построенные на использовании формул семейного этикета. Обозначение старухи просторечным 'қатыны' передает не только встречающееся в обиходе грубое и лексически эквивалентное *баба*. В казахском обычном институте семьи это обозначение социальной роли и знак принадлежности семье (его жена). Переводчик использовал и такую семейную категорию: 'жарың' (твоя жена), где флексия содержит не только значение принадлежности, но и ал-

люзию на безволие старика и принятое в пантеоне семейных ценностей распределение ролей.

Игру вульгаризмами, направленными на передачу склочного и сварливого нрава старухи, представляют примеры перевода Байтурсыновым пушкинского 'вздурилась'. 'Вздурилась' – переход границы разумного – привело в переводе к созданию отклонения поведения старухи от общепринятых норм: *Кемпірдің мұң-мүддесін* (дословно: печаль, желания, намерения) (114). Автор акцентирует внимание читателя на осознании стариком избыточности требований старухи, чувстве вины героя за несоразмерность притязаний старухи, что привело переводчика к выбору способа оправдания стариком его жены: *Таянды жындануға кемпір жетіп* (дословно: Старуха дошла до предела безумия) (115).

Применение доместикации включает такие приемы создания комической модальности, как синтаксические и стилистические фигуры. Например, пародирование старухи при помощи риторического вопроса: *Қатыны, қайтып келсе, болған ханым, // Қасына шал қалайша жолар енді?!* (дословно: Вернулся, а баба его стала барыней. // Как же теперь старик приблизится к ней?) (114) – усиливает дистанцию между супругами и подчеркивает бесправие старика. Риторизация стиля является в переводе Байтурсынова доминирующим способом достижения аутентичности в воспроизведении оригинала.

Приемы языковой игры – как основного источника пародирования – привлекают внимание к использованию Байтурсыновым повтора при описании дворца и усилению производимого на читателя эффекта с помощью лексемы с обобщенным значением. Например: при помощи лексической единицы 'бәрі' (все) переводчик создает гиперболический образ изобилия. Акцентирование признаков материализованного богатства воспроизводит пародийный стиль оригинала: *Бәрі мол, бәрі байлық, бәрі ірі* (дословно: Всего вдоволь, все богато, все крупное) (114). Объектом пародирования становится описание позы старухи: *Паңсынын сыртқы есікте тұр кемпірі* (дословно: в позе защитника, охранителя) (115). Это не просто формула состояния: дееспричастие передает обусловленность высокомерия и спеси старухи ее новым социальным стату-

сом. Ирония передана и в оппозиции социального прошлого и настоящего: *Бұрынғы мұжықтығы естен кетіп* (дословно: Забыла крестьянское прошлое) (115). Дополняет иронические коннотации реплика рыбки, комментирующей желания старухи стать царицей, и снисхождение к просьбе старика: *Жүргізіп жұртқа әмірін мейілінше, // Айбынды болар патша жарың»* (дословно: Пусть показывает власть людям, // Будет старуха твоя царицей) (116).

Доместикация построена и на поиске лексических соответствий. Например, распространенное в казахском обиходе понятие *'шабарман'* (посыльный) становится ритуальным пародийным обозначением статуса рыбки.

Интересны примеры использованного Байтурсыновым *остранения*. Анализ примеров *остранения* позволяет охарактеризовать их как факты проявления и влияния национальной концептосферы, а по функции отнести к разновидности доместикации, позволяющей выявить и описать новаторство переводчика. В пользу приведенного тезиса свидетельствует функция ритуальных фраз речевого этикета, обладающих прозрачной семантической и коммуникативной направленностью: *Балыққа айт менен көп-көп сәлем!* (дословно: Передай рыбе от меня большой привет) (117).

В основе *остранения* лежит прием активизации воображения и сознания адресата перевода. Например, указание на возраст старика и его физическую немощь вызывают ассоциацию с уважением и почитанием в казахской народной культуре. Немощь передается при помощи тропа *әлі жоқ сөз қайырар* (дословно: Нет сил – сил для возражения) (117). Однако избивание старика становится перевертышем ценностных народных представлений.

В числе примеров *остранения* можно назвать и другие формулы казахской риторической культуры. Например, успокоение рыбкой старика: *'қайғырма'* (дословно: не печалься). Выражение не обладает аксиологической окраской оригинала и выдержано в границах формул утешения, характерных для казахской культуры. Риторическая стратегия переводчика, которая отражает нормы выработанного казахским народом речевого этикета, наблюдается и в такой формуле успо-

коения (утешения) в ситуациях выражения соболезнования, как *'сабыр ет'*. Она закреплена в похоронно-поминальной обрядовой практике казахского народа.

Остранение достигается и применением формул, актуализирующих на бессознательном уровне следующие ценностные представления казахского народа. Например: *Күн көрген бишаралар / Болмапты төрт түліктен ырымға мал* (дословно: Не знавшие жизни бедолаги, / Не имея домашнего скота) (112) – оперирует понятием *төрт түлік*. Оно обозначает четыре вида почитаемых кочевым народом домашних животных, у каждого из которых есть свой покровитель. В-третьих, это назидательная составляющая в виде формул мудрости. *Бұрынғы айтпап па еді мақалдарын?* (дословно: разве не учит нас старина) (116) – риторический вопрос, отражающий дидактизм как этиологическую установку на слушателя. Она типична для казахского менталитета, фольклора и системы повествования в эпосе.

Остранение – как утрата аксиологии оригинала – выражается в переводе описанием желания старухи стать царицей. Это состояние неудовлетворенности показано переводчиком с помощью сниженного употребления слова *'жан'* (душа): *Жеткен жоқ жаным әлі ырзалыққа. // Ақсүйек дәрежесін азсынамын, // Патша етсін мені дереу бір халыққа!* (дословно: Не удовлетворена душа старухи по-прежнему / Мало ей быть белой костью, // Хочет стать царицей у народа) (115).

Остранение влияет на трансформацию хронотопа оригинала. Например, финал перевода: *Түсіріп таз кебіне бірақ күнде, // Қойыпты қу қақбасты Кұдай ұрып* (дословно: В один миг все стало как было // Проклял бог хитрую ненавистную старуху!) (117) – являет переводческую деривацию. У Пушкина нет морали в виде самостоятельного, структурно выделенного компонента. Назидательный философский смысл оригинала тяготеет к библейскому сюжету «голый человек на голой земле», но в пародийной коннотации. Поэтому к поэтике финала сказки Пушкина применимо понятие «обратной перспективы» (П. Бицилли). У Байтурсынова финал обладает значением сиюминутности, тщетности устремлений старухи. Вместе с тем психологическая

сложность финала, когда переводчик «играет» коннотативными смыслами, совпадает в трактовке идеи с оригиналом: покорный воле жены старик переживает со старухой возмездие свыше. Отсюда утрата номинально грубого значения идиомы 'қу қақбас' (дословно: бездетный, ненавистный, противный) по отношению к старухе.

Итак, переводческая стратегия Байтурсынова, характеризующаяся влиянием казахской риторики, достигается, главным образом, при помощи доместикации и *остранения*. Доминирование доместикации объясняется популяризацией сказки Пушкина, необходимостью разработки формульной поэтики сказки, адаптированной к казахскому слушателю. Доместикация построена на пародировании, языковой и литературной игре как способах передачи пушкинской комической модальности и парадоксальности сказки. Определяющую роль играет опора переводчика на фразеоресурсы родного языка. *Остранение* – как разновидность доместикации – отражает влияние национальной концептосферы на выражение авторского стиля.

Изучение доместикации в переводе «Сказки о золотом петушке» показывает как применение апробированных в переводе «Сказки о рыбаке и рыбке» приемов, так и использование новых. Например, доместикация коснулась ономастического принципа. Имя царя в переводе стало 'Дадан'. Вероятно, здесь сказалось влияние казахского сингармонизма. Интересен прием доместикации, когда пушкинский текст: *лихие гости с востока* – обрел полноту смысла в двоякой значимости. С одной стороны, переводчик сохранил смысл топонимических координат. С другой, эти понятия обладают историко-культурными коннотациями для читателя оригинала. Так, в оригинале *восток* активизирует в сознании реципиента ассоциацию, касающуюся противостояния славян и половцев. Байтурсынов перевел *юг* и *восток* как *қырдан* (с возвышенности, холма) и *сырттан* (с внешних границ). Вместе с тем в переводе встречается пример воспроизведения исторического факта противостояния и религиозной оппозиции. Таков фрагмент: *Қырдан күтсе, жау суда, // Сырттан десе, құбыладан. // Жан-жағынан жау ұрды!* (Ждут

¹ Сказка А. Пушкина в переводе А. Байтурсынова цитируется по изданию: Байтурсынов А. Шығармалары: Өлеңдер,

со стороны холма, а враг – со стороны воды, ждут с внешних границ – а они со стороны Киблы, со всех сторон обрушился враг) (118). Кибла является для исповедующего ислам человека знаком высокого значения. Это понятие символизирует направление с любой точки на земле в сторону священной Каабы в Мекке. В этом направлении мусульмане совершают обряд молитвы. Это направление семиотично как часть духовно-религиозного культа и ритуалов. Сравним: в другом месте казахского перевода восток осмыслен – в соответствии с оригиналом – как географическое и космологическое понятие и переведен дословно: *куншығысқа*.

Интересно наблюдать сложную природу образности в переводе Байтурсынова при создании им картины мира как парадоксального явления, совмещающего в себе предметы быта (*дорба* вместо слова «мешок», *арба* вместо «колесницы») для создания реалистического антуража и мифологические представления в изображении чувств и состояний героев. Автор перевода вызывает у читателя на бессознательном уровне устойчивые ассоциации, обладающие закрепленным за ними значением. Например: *ұйқыдан айрылды* (лишился сна, точнее покоя), *жан шошитын* (вызывающая испуг у души). На границе с метафорами мифологического свойства Байтурсынов использует в качестве способов психологического воздействия на читателя фразеоресурсы родного языка. Интересна идиома *мойныңдағы міндетті*. *Мойындау* в казахском языке означает *признать вину* (дословно: взять на свою шею). На границе с метафорическим осмыслением аналогичную выразительность приобретает зрелищная и звуковая символика. Например: *Қара қанға малышынған* (Погруженный (по горло) в черную кровь) – передает интенсивную степень трагического события, исключительную степень кровавого побоища. В оригинале автором использована метафора фольклорно-мифологического ряда: «по кровавой мураве», что щадит впечатлительность читателя, создавая отвлеченную картину боя.

Байтурсынов в передаче комической модальности, когда развертывается сюжет искушения, соблазна Дадона, бли-

аудармалар, зерттеулер. (Құраст. Шәріпов Ә., Дәуітов С.). – Алматы: Жазушы, 1989. – 320 б. Цитируемая страница указана в круглых скобках.

зок к автору оригинала. Это приемы пародирования. Если Пушкин использовал в качестве пародии приемы условной восточной книжной традиции, то для переводчика выбор доместикации с прояснением состояния царя, впавшего в детство, напоминающего ребенка, получившего куклу, достигает пика язвительной иронии: *Нұры күндей шашылып / Қуыршаққа қуанған, // Балаларша уанған, // Жылағанын хан қойды* (Словно осиян лучами солнца, // Обрадовавшийся кукле, // Как младенцы угукают, // Хан перестал плакать) (122). Высшей степени травестирования переводчик достигает в сцене поучения Дадонем мудреца. Отказ царя, его мотивация: *Қуарған шал! Сый алмай, // Қыз сұрайсың ұялмай, // Соққан сені захмет. // жоғал! Кет!* (Высохший старик! Не стыдясь, просишь девушку, Грех тебя попутал, // Пошел прочь!) (124). Такое решение Байтурсынова представляется удачным, поскольку парадоксальная смена горя и полное забытие царя вписываются в жанровую природу оригинала. Не меньшей иронией и сарказмом отмечен портрет царицы: *слаңдаған сызылып* (кокетничая, ломаясь) (122). В поведении щеголихи, кокетки акцентирован жест манерного лицемерного угодничанья. Сатирическим предстает портрет мудреца, настаивающего на дани в лице шамаханской царицы. Переводчик травестирует в образе звездочета признаки возраста, используя прием гиперболы: *Ақ бөркі бар басында. // Ет жоқ, ұрты суалған, // Сақал, мұрты қуарған, // Қара қыл жоқ шашында* (В белой шапке, // Тощий, запавший рот, // Реденькие, высохшие борода и усы, // Ни единого черного волоса). Дадон издевательски подчеркнуто обращается к звездочету (будучи его ровесником): *қарт бабам* (почтенный старче, отче). К примерам доместикации следует отнести и дополнения от автора. Гнев, который Дадон обрушил на мудреца, сопровождается ремаркой переводчика: *Қысылғаннан шықты тер* (Аж пот выступил от гнева) (124). Такое авторское «вмешательство» в повествование не только усложняет логику повествования, но отражает прежде всего жанровые признаки литературной сказки как нового для казахской культуры единства.

Перевод Байтурсынова содержит и приемы форемизации. Первый случай кальки вплетен в переводческую

дисперсию. 'Кири-ку-ку' у Пушкина является частью иронического парафраза, апеллирующего к идиоме и звукоподражанию семантического свойства. Выражение: *Царствуй, лежа на боку!* – апеллирует к фразеологизму *лежебока* и вызывает ассоциацию с законом чуда, волшебства в русской сказке. В переводе 'Кири-ку-ку' является частью дословного перевода, где русский фразеологизм не нашел лексического эквивалента. Вторая калька являет описание смеха шамаханской царицы: 'Хи-хи-хи! Ха-ха-ха!'. Таковы два случая форенизации в переводе Байтурсынова.

В пользу обоснования *остранения* как переводческой стратегии, представляющей собой вид расширенной доместикации, тяготеющей к большей степени обобщения и абстрагирования, обеспечивающей парадигматизацию сюжета, свидетельствуют следующие примеры. Исключительная, критическая для Дадона ситуация: *Что и жизнь в такой тревоге!* (128) – переводится понятным для казаха языком. Дословный перевод фрагмента: «*Безген ат боп белінен, // һәр һәпсінің желінен*» (До пояса конь, / Ниже – кобылица) (126) – не передает экстремального положения, в котором оказался царь. Образная картина коня-изгоя создает параллелизм, обладающий психологическим и философским смыслом. *Безген* называют человека, бежавшего с родины. *Безген ат* – конь на чужбине. *Һәпсі* переводится как *аскет* и в то же время *страсть*. *Желин* – *вымя*. Следы ритуальности в *остранении* обнаруживаются в обращении звездочета к Дадону: *Қабыл ет, хан, арызды!* (Хан, прими просьбу) (123). Ритуальное *қабыл* несет след пожелания не гневить неупомянутого тут Бога. Здесь мы видим проявление парадоксальной природы сказки.

Остранение является приемом парадигматизации сюжета. Когда Дадон отправляется в поход, то автор сопровождает это действие напутствием-благопожеланием, имеющим не просто ритуализованный характер. Автор перевода сохраняет иллюзию в отношении героя, ведомого чувствами и долгом царя и отца. В выражении *Құтты болғай деп қадам* (120) – закодировано пожелание благого пути. Казахи, благословляя человека на важном переломном этапе жизни, произносят ритуальную фразу: *Құтты болсын қадамың* (да благоволит тебе удача).

К проявлению *остранения* можно отнести и аллюзию на скопца. У Пушкина данный момент является не просто предметом иронии: он содержит аллюзию на абсурдность требования звездочета, на что, возможно, намекает Дадон. Байтурсынов ограничивается аллюзией на данное обстоятельство. В сцене финальной встречи Дадона с мудрецом на скопца указывают реденькие борода и усы мудреца. Требование звездочета-мудреца сосредоточено исключительно в этическом поле: он настаивает на том, чтобы царь сдержал свое обещание.

Примером *остранения* является случай «корректировки» переводчиком пушкинского хронотопа. Сравним акцентирование автором русской сказки повторов временных интервалов: между важными событиями, основными звеньями фабульного ряда проходит 8 дней. У казахского переводчика замена цифры 8 на 7 имеет мифопоэтическую и ритуальную основу. Апелляция к сакральной цифровой символике казахов – это обращение к бессознательному, потому что цифра 7 ассоциируется у казаха с этапом поминального обряда. Эта символика обладает позитивной коннотацией. Например, ритуал казахов печь 7 лепешек по пятницам несет следы поминовения духа предков.

Остранение обнаруживает себя и в табу на прямое именование смерти: *Сұғып, тапқан тынышты* (Нашедшие покой с вонзенным в них оружием) (121). Известно, что ислам осуждает страх перед смертью, отсюда два финала легенды о Коркуте. Бегство от смерти Коркута, пытавшегося обмануть ее игрой на кобызе, в мусульманской версии заканчивается неизбежностью конца. В языческой версии Коркут остается жив. Осуждение страха смерти связано с основной идеей ислама о гармонии как невмешательстве в природный порядок вещей, ход событий. Типичные для казаха представления, являющиеся результатом адаптации канонов и догматов ислама к народным представлениям, могут трактоваться как пример *остранения*.

К примерам *остранения* следует отнести, условно говоря, «жоқтау» Дадона. Это поминальный жанр, похоронная песня, характеризующаяся определенными формулами параллелизма. Они образуют синтаксический параллелизм

в плаче отца: *Екі азамат сұлтаным! // Екі лашын-сұңқарым! // Ауға түскен, алданған. // Маған күйік! Маған дерт! // Маған өлім! Маған мерт!* (Два моих богатыря! // Два моих сокола! // Обманутые, попавшие в сети! // Мне горе. Мне скорбь! // Мне смерть! Я искалечен (изувечен)) (121).

Передача литературной специфики сказки Пушкина в казахском переводе под влиянием казахской риторики способствует анализу воздействия автора на адресата.

Воздействие Байтурсынова-переводчика на адресата осуществляется в границах казахской риторической традиции в поле зрелищной символики, которая восходит к мифологической поэтике. Знаки: *Бұзылып судың түсі лайланып* (дословно: потемнело море, ил поднимается на поверхность со дна) (117), *Қарайып теңіз беті түнереді* (дословно: потемнела поверхность моря) (115) – формируют у читателя ощущение и предвестие беды. Источником пародирования при описании интерьера в переводе Байтурсынова становится психологизация. Сравним описание дома старухи в роли столбовой дворянки. Пушкин иронически воссоздает наивные представления простого человека о быте, нравах и поведении дворян: *Высокий терем. // На крыльце стоит его старуха / В дорогой собольей душегрейке, // Парчовая на маковке кичка, // Жемчуги огрузили шею, // На руках золотые перстни, // На ногах красные сапожки. // Перед нею усердные слуги; // Она бьет их, за чупрун таскает!* (537).

В палитре средств воздействия на читателя перевода выделяется роль морфологической структуры казахского языка и процессов словообразования. Примеры грамматического плана, в том числе редупликация как усиление эмоционального воздействия на читателя, способствуют созданию иронии в изображении героев и применению смеховой поэтики. Например, употребление слов, структура которых основана на повторении корня: 'әп-әдемі' (очень красивый), 'салып-салып' (ударив), 'далме-дал' (точь-в-точь), 'тұрып-тұрып' (постояв, постояв), 'жырық-жырық' (поцарапанный), 'аң-таң қалып' (поразились). Для воздействия на адресата переводчик применяет лексику с экспрессивной окраской

¹ Сказка цитируется по изданию: Пушкин А. С. Сказка о рыбаке и рыбке // Пушкин А. С. Стихотворения / Рос. АН. - СПб.: Наука, 1997. - С. 339-343. (Лит. памятники). В круглых скобках указана цитируемая страница.

при описании состояния героя: *азап* (мучение, страдания), *'таңырқанып'* (поразившись). Так переводчик усиливает со-страдание читателя к старику, ставшему жертвой произвола старухи.

Инструментами воздействия автора на читателя становятся риторический вопрос *Ағына сақалының кім қарайды?* (Кто же уважит его седины) (116), описание грубого обращения с ним и динамика глагольных форм: *Желкелеп, сүйреп, жұлқып жұлмалайды* (дословно: вытолкали взашей, волоча по полу, дергая и толкая) (116). В эпизоде *Шалды айдап алып келді дірдектетіп* (дословно: притащили трясущегося, дрожащего старика) (117) событие достигает кульминации. Выворачивание ценностных начал подчеркнуто травестированием, создаваемым путем использования коллективной реплики: *Жұрт күліп: Шал екенсің, – деді, – жарым, / Ақылың кем болған соң, кімге обалың?* (Дословно: Дорогой, если недостаточно ума, то кто виноват? Эквивалент: «На зеркало неча пенять») (116). Риторизация народной мудрости, обращенная к старику, содержит аллюзию на нарушение норм, формируя сострадание к старику за счет несобственно-прямой речи.

Среди средств воздействия автора оригинала на адресата особую роль играют техники манипуляции. И здесь роль *остранения* обусловлена использованием Байтурсыновым метафизических категорий. Например, манипуляция старика при обращениях к рыбке: *Әлдім әбден тынышым кетіп* (дословно: Покоя лишился окончательно, пришла моя смерть), *Барады сүйегімнен сөккені өтіп* (дословно: До костей пробирает ее брань) (114). Среди техник манипуляции следует выделить и ироничное авторское: *Сақтасын долы қатын перісінен!* (дословно: Упаси Господь и сохрани от сварливой старухи!) (113).

Интересны примеры обращения переводчика к зрительному восприятию читателя, когда Байтурсынов «оживляет» воображение привычными картинami опознавательных и запоминающихся примет. Например, пушкинское: *«Ни побоища, ни стана, // Ни надгробного кургана»* в передаче на казахский язык удивления и недоумения Дадона и его рати приобретает характер реакции, ощущаемой как шок от со-

зерцания пустоты. Разное решение хронотопа: измерение в оригинале ожидаемыми знаками действительности после битвы и сражений при помощи реальных примет, а в переводе в качестве ожидаемой картины выступают образ муллы или надгробный памятник: *Ешбір белгі жолда жоқ // – Мола да жоқ, көр де жоқ, // Салық салған жер де жоқ, // Соғыста жоқ, қол да жоқ* (Нет никаких примет на дороге, // Ни муллы. // Ни могилы (надгробия), // Ни обложенных подачью земель, // Ни войны, ни рати) (121) – позволяют судить о подвижности границ между культурной решеткой и доместикацией в переводе или совмещении двух стратегий Байтурсыновым.

Литературная игра в оригинале и переводе построена на картине мира, в которой мировоззренческая основа стала источником драматической модальности, причем со знаками религиозно-духовного содержания. Образ надгробия вводит тему смерти, причем достойной отпевания и почитания. Аллюзия на сакральность смерти делает контраст с последующим поведением Дадона и развитием сюжета ярким жанровым признаком пушкинской сюжетной парадоксальности. В переводе парадоксальность также заключена в границы фабульно-сюжетного разрешения драматических и комических коллизий. Таким образом, доместикация «участвует» в переводе как принцип построения картины мироздания, запуская в сознании адресата перевода культурологические коннотации.

Обсуждение и выводы

Итак, передача Байтурсыновым парадоксальности сказки Пушкина посредством символики, звуковой и зрелищной, аксиологической семантики оригинала, психологической мотивировки поступков героев, двойственной природы смеховой поэтики и одновременной адресованности сказки Пушкина ребенку и взрослому позволяет судить о близости перевода оригиналу. Достижение аутентичности перевода обеспечивается способами воздействия автора на читателя, игрой комического и драматического. С позиции сюжетологии, парадоксальная природа сказки Пушкина обусловлена корреляцией синтагматической фабулы и па-

радикальным сюжетом, что объясняет выбор культуроориентированных стратегий.

Описание структуры конфликта в казахских переводах и выявление факторов интеграции другой культуры в культуру языка перевода позволяет установить место казахских переводов сказки Пушкина в казахстанском пушкинском тексте.

Дополнение установленных отечественной наукой признаков сверхтекста как тематического и жанрового единства концепцией художественного перевода реконструирует и делает целостной картину литературного процесса в Казахстане в части жанрового обновления, в том числе жанром литературной сказки.

Список литературы

1. Абдрахманов С. Коран и Пушкин. – Астана: Елорда, 2006. – 288 с.
2. Ананьева С. В. Казахская пушкиниана. Последняя четверть XX века – первое десятилетие XXI. – Алматы: Жібек жолы, 2009. – 292 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Василина В. Н. Иллокуция как коммуникативная характеристика высказывания // Вестник МГЛУ. – Серия I. Филология. – 2005. – № 2 (18). – С. 44–53.
5. Вацуру В. Э. «Сказка о золотом петушке»: (Опыт анализа сюжетной семантики) // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – СПб.: Наука, 1995. – Т. 15. – С. 122–133.
6. Великанова Н. П. Москва в книге «Война и мир» // Москва в русской и мировой литературе: сб. статей. – М.: Наследие, 2000. – С. 170–184.
7. Джолдасбекова Б. У., Баратов Ш. М. Исследование творчества Пушкина в литературоведении Казахстана // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2016. – №1 (159). – С. 40–44.
8. Кенжегалиева С. К., Карташева А. Н. Казахские коммуникативные традиции // Риторика и речеведческие дисциплины в условиях реформы образования. – М.: Тезаурус, 2016. – 348 с.
9. Колмогорова А. В. Аргументация в речевой повседневности. – М.: Флинта-Наука, 2009. – 152 с.
10. Лотман, Ю. М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура // Избранные статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 58–75.
11. Манн Ю. Москва в творческом сознании Гоголя // Москва и «московский» текст русской культуры / отв. ред. Г. С. Кнабе. – М.: РГГУ, 1998. – С. 63–81.
12. Меднис Н. Е. Венеция В русской литературе. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1999. – 392 с.
13. Москва–Петербург: Pro et contra / сост. К. Г. Исупов. – СПб.: РХГИ, 2000. – 1017 с.
14. Михальская А. К. Основы риторики. Мысль и слово: учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1996. – 416 с.
15. Москва и московский текст в русской литературе и фольклоре. Материалы VIII Виноградовских чтений. – М.: МПГУ, 2004. – 244 с.

16. Непомнящий В. С. Собрание трудов: в 5 т. – М.: Издательский центр МГИК, 2019. – Т. IV. – 512 с.

17. Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов. Сборник / пер. с англ. / сост. и вступ. ст. И. М. Кобозевой и В. З. Демьянкова; общ. ред. Б. Ю. Городецкого. – М.: Прогресс, 1986. – 424 с.

18. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 21. Теория речевых актов. – С. 22–129.

19. Пушкин А. С. Стихотворения. – СПб.: Наука, 1997. – 639 с. (Лит. памятники)

20. Сковородников А. П. Риторический идеал, или речевой (коммуникативный) идеал // Эффективное речевое общение (Базовые компетенции). – Красноярск: СФУ, 2014. – С. 557–558.

21. Стросон П. Ф. Намерение и конвенция в речевых актах // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1986. – Вып. 17: Теория речевых актов. – С. 131–150.

22. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб.: Искусство, 2003. – 617 с.

23. Уразаева К. Иллокутивное воздействие говорящего на слушающего // II-ой Всемирный Конгресс "Восток-Запад: пересечения культур". – Киото, 2019. – С. 63–69.

24. Уразаева К. Б. Национальная концептосфера и риторическая коммуникация автора – переводчика – адресата // Русский язык и литература в контексте глобализации. VI Международная научно-практическая конференция. – М.: МГУ МАПРЯЛ, 2019. – С. 516–522.

25. Уразаева К. Б., Ерик Г. "Пушкинский текст" и казахстанская пушкиниана: направления, переводы, посвящения // ART LOGOS. – 2021. – № 2 (15). – С. 19–33.

26. Уразаева К. Б., Ерик Г. Культуроориентированные стратегии и аутентичность художественного перевода (на материале перевода С. Жиенбаева произведения А. Пушкина «Сказка о золотом петушке») // Вестник ЕНУ. Серия Филология. – 2022. – № 2 (139). – С. 138–150 DOI 10.32523/2616-678X-2022-139-2-138-150/

27. Уразаева К. Б., Ерик Г. "Культуроориентированные стратегии Ахмета Байтурсынова – переводчика сказок Александра Пушкина" // Вестник КазНУ. Серия Филология. – 2022. – №2 (186). – С. 245–258.

28. Байтұрсынов А. Шығармалары: Өлеңдер, аудармалар, зерттеулер. (Құраст. Шәріпов Ә. Дәуітов С.). – Алматы: Жазушы, 1989. – 320 б.

29. Isina, N. Circle as a Reflection: "Almaty" Text as a Wayto Express Traditionalism (D. Nakipov's Novel "The Circle of Ash") // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2016. – V. 9. – № 5. – Pp. 1166–1173.

30. Ian, K. Lilly. "Moscow and Petersburg. The city in Russian culture". – Nottingham: Astra Press, 2002. – 120 p.

31. Urazayeva, K. B., Razumovskaya, V. A., Yerik G. Translating «The tale of the fisherman and the fish» into kazakh: Pushkin in other culture // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2022. – Т. 15. – № 2. – Pp. 187–203.

Kuralay B. Urazayeva, Gulnur Yerik

Kazakh Translations of A. S. Pushkin's Fairy Tale as a Overtext. The Influence of Kazakh Rhetoric on Translation

The article is devoted to the influence of Kazakh rhetoric on Baitursynov's translations of Pushkin's fairy tales and the establishment of signs of a overtext. Culturally oriented translation strategies: domestication and estrangement are analyzed in the aspect of the Pushkin paradox as a tool of genre for-

mation and genre perception. In the domestication, such literary and language techniques as phraseological resources of the Kazakh language, spectacular and sound symbols, parody of family etiquette formulas, colloquial and abusive vocabulary, hyperbole are highlighted. The estrangement is due to the national conceptual sphere, which explains the activation of the reader's value ideas of the Kazakh people. It is also the correlation of the plot and the fabula, the techniques of ritual practice, the addressing of Pushkin's fairy tale to a child and an adult. The perspective of the development of the concept of "Kazakh Pushkin text" and the isolation of fairy tale translations in its composition expands the theory of overtext from the standpoint of literary translation as a factor of updating the genres of the target culture.

Key words: Pushkin's fairy tale, Baitursynov's translations, Kazakh Pushkin text, overtext.

For citation: Urazayeva K. B., Gulnur Ye. (2022) Kazahskie perevody skazok A. S. Pushkina kak sverhtekst. Vliyanie kazahskoj ritoriki na perevod [Kazakh Translations of A. S. Pushkin's Fairy Tale as a Overtext. The Influence of Kazakh Rhetoric on Translation]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 96–121. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_96

The article was written within the project of «Scientific concept of Kazakh rhetoric: rhetorical ideal, identity, argumentation and speech practice»

References

1. Abdraxmanov, S. (2006) *Koran i Pushkin* [Koran and Pushkin]. Astana: Elorda Publ. (In Russian).
2. Anan'eva, S. V. (2009) *Kazahstanskaya Pushkiniana. Poslednyaya chetvert' XX veka – pervoe desyatiletie XXI* [Kazakhstan Pushkiniana. The last quarter of the XX century – the first decade of the XXI] Almaty: Zhibek zholy Publ. (In Russian).
3. Bart, R. (1989) *Izbrannye raboty: Semiotika Poetika* [Selected works: Semiotics: Poetics] Per. s fr. / Sost., obshch. red. i vstup. st. G. K. Kosikova [Translation from french / General edition and the introductory article by G. K. Kosikova]. Moscow: Progress Publ. (In Russian).
4. Vasilina, V. N. (2005) *Illokutsiya kak kommunikativnaya kharakteristika vyskazyvaniya* [Illocution as a communicative characteristic of an utterance] *Vestnik MGLU. Seriya 1. Filologiya* [Bulletin of Moscow State Linguistic University. Philology]. No. 2 (18). Pp. 44–53. (In Russian).
5. Vatsuro, V. EH. (1995) «Skazka o zolotom petushke»: (Opyt analiza syuzhetnoi semantiki) [“The Tale of the Golden Cockerel”: (Experience in the analysis of plot semantics)] *Pushkin: Issledovaniya i materialy / RAN. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom)* [Pushkin: Research and Materials / RAS. In-t Rus. lit. (Pushkin House)]. St. Petersburg: Nauka Publ. T. 15. Pp. 122–133. (In Russian).
6. Velikanova, N. P. (2000) *Moskva v knige «Voyna i mir»* [Moscow in the book "War and Peace"] *Moskva v russkoi i mirovoi literature* [Moscow in Russian and World literature] Sb. statei. Moscow: Nasledie Publ. Pp. 170–184. (In Russian).
7. Dzholdasbekova, B. U., Baratov, Sh. M. (2016) *Issledovanie tvorchestva Pushkina v li-tera-turovedenii Kazakhstana* [Research of Pushkin's creativity in literary criticism of Kazakhstan] *Vest-nik KazNU. Seriya filologicheskaya* [Bulletin of KazNU. Philological series]. No. 1. (159). Pp. 40–44. (In Russian).
8. Kenzhegalieva, S. K., Kartasheva A. N. (2016) *Kazahskie kommunikativnye traditsii* [Kazakh communicative traditions] *Ritorika i rechevedcheskie distsipliny v usloviyakh reformy obrazovaniya* [Rhetoric and speech disciplines in the context of education reform]. Moscow: Tezaurus Publ. (In Russian).

9. Kolmogorova, A. V. (2009) *Argumentatsiya v rechevoi povsednevnosti*. [Argumentation in everyday speech]. Moscow: Flinta-Nauka Publ. (In Russian).

10. Lotman, YU. M., Uspenskij, B. A. (1992) *Mif – imya – kul'tura* [Myth – name – culture] *Izbrannye stat'i: v 3 tt.* [Selected articles: in 3 vols] Tallinn: Aleksandra Publ. T. 1. *Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [T. 1. Articles on semiotics and typology of culture]. Pp. 58–75. (In Russian).

11. Mann, YU. (1998) *Moskva v tvorcheskom soznanii Gogolya* [Moscow in Gogol's Creative Mind] *Moskva i «moskovskii» tekst russkoi kul'tury*. *Otv. red. G. S. Knabe* [Moscow and the "Moscow text" of Russian culture / Ed. by G. S. Knabe]. Moscow RGGU Publ. Pp. 63–81. (In Russian).

12. Mednis, N. E. (1999) *Venetsiya V russkoi literature* [Venice In Russian Literature] *Izdatel'stvo Novosibirskogo universiteta* [Novosibirsk University Press]. Novosibirsk. (In Russian).

13. *Moskva-Peterburg: Pro et contra* (2000) [Moscow – Petersburg: Pro et contra] Ed. K. G. Isupov. St. Petersburg: RKHGI Publ. Pp. 325–332. (In Russian).

14. Mikhail'skaya, A. K. (1996) *Osnovy ritoriki. Mysl' i slovo* [Fundamentals of rhetoric. Thought and word] *Uchebnoe posobie* [Study guide]. Moscow: Prosveshchenie Publ. (In Russian).

15. *Moskva i moskovskii tekst v russkoi literature i fol'klоре* (2004) [Moscow and the Moscow text in Russian Literature and Folklore] *Materialy VIII Vinogradovskikh chtenii* [Materials of the VIII Vinogradov readings]. Moscow: MPGU Publ. (In Russian).

16. Nepomnyashchii, V. S. (2019) *Sobraniye trudov: v 5 t.* [Collection of works in 5 vol.]. Moscow: Izdatelskii tsentr MGIK. V. IV. (In Russian).

17. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike* (1986) [New in foreign linguistics] *Vyp. 17. Teoriya rechevykh aktov. Sbornik. Per. s angl. / Sost. i vstup. st. I. M. Kobozevoi i V. Z. Dem'yankova. Obshch. red. B. YU. Gorodetskogo* [Issue 17. Theory of speech acts. Collection. Translated from English / Comp. and introductory articles by I. M. Kobozeva and V. Z. Demyankova. General ed. by B. Y. Gorodetsky]. Moscow Progress Publ. (In Russian).

18. Austin, J. (1986) *Slovo kak deistvie* [Word as action] *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Vyp. 21. Teoriya rechevykh aktov* [New in foreign linguistics. Issue 21. Theory of speech acts]. Moscow, Progress. Pp. 22–129. (In Russian).

19. Pushkin, A. S. (1997) *Shtihovoreniya*. St. Petersburg: Nauka Publ. (Lit. pamyatniki). (In Russian).

20. Skovorodnikov, A. P. (2014) *Ritoricheskii ideal, ili rechevoi (kommunikativnyi) ideal* [The rhetorical ideal, or the speech (communicative) ideal] *Ehffektivnoe rechevoe obshchenie (Bazovye kompetentsii)* [Effective speech communication (Basic competencies)]. Krasnoyarsk: SFU Publ. Pp. 557–558. (In Russian).

21. Strosan, P. F. (1986) *Namerenie i konventsia v rechevykh aktakh* [Intention and convention in speech acts] *Novoe v zarubezhnoi lingvistike. Vyp. 17: Teoriya rechevykh aktov*. [New in foreign linguistics. Issue 17: Theory of speech acts]. Moscow: Progress Publ. Pp. 131–150. (In Russian).

22. Toporov, V. N. (2003) *Peterburgskii tekst russkoi literatury* [The Petersburg text of Russian literature]. St. Petersburg: Iskusstvo. (In Russian).

23. Urazaeva, K. (2019) *Illokutivnoe vozdeistvie govoryashchego na slushayushchego* [Illocutionary effect of the speaker on the listener] *II-oi Vsemirnyi Kongress "Vostok-Zapad: peresecheniya kul'tur* [2nd World Congress "East-West: Intersections of Cultures]. Kioto. Pp. 63–69. (In Russian).

24. Urazaeva, K. B. (2019) *Natsional'naya kontseptosfera i ritoricheskaya kommunikatsiya avtora – perevodchika – adresata* [National conceptual sphere and rhetorical communication of the author – translator – addressee] *Russkii yazyk i literatura v kontekste globalizatsii. VI mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya*. [Russian language and literature in the context of globalization. VI International Scientific and practical conference]. Moscow: MGU MAPRYAL. Pp. 516–522. (In Russian).

25. Urazaeva, K. B., Yerik, G. (2021) *"Pushkinskii tekst" i kazakhstanskaya pushkiniana: napravleniya, perevody, posvyashcheniya* ["Pushkin's Text" and Kazakhstan's Pushkiniana: directions, translations, dedications]. ART LOGOS. No. 2 (15). Pp. 19–33. (In Russian).

26. Urazaeva, K.B., Yerik, G. (2022) *Kul'turoorientirovannye strategii i autentichnost' khudozhestvennogo perevoda (na materiale perevoda S. Zhienbaeva proizvedeniya A. Pushkina «Skazka o zolotom petushke»)* [Culture-oriented strategies and authenticity of literary translation (based on S. Zhienbaev's translation of A. Pushkin's "The Tale of the Golden Cockerel")] *Vestnik ENU Seriya Filologiya* [Bulletin ENU Philology Series] №2 (139). Pp. 138–150. DOI 10.32523/2616-678X-2022-139-2-138-150 (In Russian).

27. Urazaeva, K. B., Yerik, G. (2022) *Kul'turoorientirovannye strategii Akhmeta Baitursynova – perevodchika skazok Aleksandra Pushkina* [Culture-oriented strategies of Akhmet Baitursynov – translator of Alexander Pushkin's fairy tales] *Vestnik KazNU. Seriya Filologiya* [Bulletin KazNU Philology Series]. No. 2 (186). Pp. 245–258. (In Russian).

28. Байтұрсынов, А. (1989) Шығармалары: Өлеңдер, аудармалар, зерттеулер (Құраст. Шәріпов Ә., Дәуітов С.). Алматы: Жазушы Publ. (In Kazakh).

29. Isina, N. (2016) Circle as a Reflection: "Almaty" Text as a Way to Express Traditionalism (D. Nakipov's Novel "The Circle of Ash"). *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. V. 9. No. 5. Pp. 1166–1173.

30. Ian, K. Lilly (2002) "Moscow and Petersburg. The city in Russian culture". Nottingham: Astra Press.

31. Urazaeva, K. B., Razumovskaya, V. A., Yerik, G. (2022) Translating «The tale of the fisherman and the fish» into kazakh: Pushkin in other culture. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. T. 15. No. 2. Pp. 187–203.

Личный вклад соавторов
Personal co-authors contribution
70/30 %

дата получения: 02.10.2022 г.
дата принятия: 16.10.2022 г.
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 02 October 2022
date of acceptance: 16 October 2022
date of publication: 30 December 2022

Кинуё Миягава

Глагол *быть* и *бытие* в сборнике «Темные аллеи» И. А. Бунина

В статье исследуется функционирование глагола *быть* в сборнике И. А. Бунина «Темные аллеи». Объектом анализа являются его значения как полнозначного глагола в соотношении с концептом *бытие*. У глагола *быть* четко разделены значение существования бытия и значение осуществления события. В статье путем анализа глагола *быть* выясняется *бытие* именно в творчестве Бунина. Выявлено, что глагол *быть* отражает существование конкретного бытия, конкретного события и события как отвлеченного бытия.

В первом случае глаголом *быть* выражается существование человека, пространства, бытовых предметов и их свойства. Во втором случае выражаются конкретно-физические, эмоционально-чувственные или совокупные события. В третьем случае глагол *быть*, который выражает *бытие*, в произведениях Бунина употребляется для означения бытия конкретного и отвлеченного, хранящегося в памяти. В текстах Бунина глагол *быть* показывает отношения конкретного бытия, события и «бытийственного» бытия со стремлением к последнему, в котором звучит его вера в бессмертие памяти.

Ключевые слова: семантика, глагол 'быть', концепт, событие, бытие, память, рассказы И. А. Бунина.

Для цитирования: Миягава К. Глагол *быть* и *бытие* в сборнике «Темные аллеи» И. А. Бунина // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 122–134. DOI 10.35231/25419803_2022_4_122

Глагол *быть* является словом, которое занимает первое место среди глаголов по частотности по данным «Нового частотного словаря русской лексики» О. Н. Ляшевской и С. А. Шарова¹. Он употребляется не только как полнозначный глагол, но и как связка. Существуют разные мнения о классификации его значений. Нас интересует семантика

¹ Ляшевская О. Н., Шаров С. А. Новый частотный словарь русской лексики (на материале Национального корпуса русского языка). – М.: Азбуковник, 2009. URL: <http://dict.ruslang.ru/freq.php> (дата обращения: 03.09.2022). © Миягава К., 2022

этого глагола в сборнике «Темные аллеи» И. А. Бунина, поэтому объектом обсуждения будут, скорее, его значения как полнозначного глагола.

Глагол *быть* нераздельно связан с вопросом о бытии. Однако не зря О. В. Шаталова утверждает, что «ключевое слово *быть* не совпадает с именем концепта (*бытие*)», поскольку «лексема *бытие* в своей семантике содержит все оттенки значений глагола *быть*, а также расширяет номинативное поле концепта путем включения предметных значений: *мир, вселенная, природа* и т. п.»¹. По содержанию *бытием* бывает и что-нибудь конкретное, как вещи, люди, места, и что-нибудь отвлеченное, то есть идеальное, духовное. Исследователь пишет, что «в старославянском языке понятие *бытия* было представлено словами с отвлеченным значением, при этом почти все значения в большей или меньшей мере имеют религиозную направленность», а «в современном русском языке понятие *бытия* можно связать со словами как отвлеченного, так и конкретного характера (*быть, существовать, быт, бытность, побывка, прибыть* и т. д.), при этом многие лексемы имеют конкретно-бытовое значение»².

Бытие может пониматься по-разному, а в этой статье через анализ глагола *быть* выясним содержание *бытия* именно в творчестве И. А. Бунина. По-нашему мнению, глагол *быть*, отражая содержательное разнообразие *бытия*, объединяет это разнообразие. Этот глагол может служить осью *бытия* в творчестве Бунина.

Материалы и методы

Материалом анализа в статье являются рассказы из цикла «Темные аллеи» И. А. Бунина. На основе анализа функционирования глагола *быть* и его форм в рассказах рассматривается семантика глагола. Исследователи отмечают, что даже у одного семантического поля глагола *быть* разные классификации. Н. Ю. Шведова пишет, что более тридцати значений (и «подзначений») можно найти в разных работах [4, с. 5].

¹ Шаталова О. В. Концепт *бытие* в русском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2008. С. 16.

² Там же. С. 17.

В Словаре В. И. Даля в статье у глагола «бывать» указано четыре основных значения: «существовать, обретаться, находиться где, присутствовать; случиться, делаться, становиться; иметь, говоря о свойстве, качестве или состоянии; приходиться, навещать»¹. В Толковом словаре Д. Н. Ушакова кроме двух функций – как «связка между подлежащим и именным сказуемым» и глагол, который «служит для образования сложных форм», – указано три основных значения: «существовать, иметься», «происходить, случаться» и «приходить куда-нибудь, посещать»². Здесь последнее значение в Словаре Даля, связанное со свойством, качеством или состоянием, не выделено отдельно.

Приблизительную классификацию можно найти в «Словаре русских глаголов» под редакцией Л. Г. Бабенко, где глаголы классифицированы по семантике. В нем глагол *быть* помещен в трех разделах в категории глаголов существования. В первом разделе, где появляется глагол *быть*, – «Глаголы собственно бытия», он обозначает «существовать реально, иметься в действительности, в наличии, на самом деле; ант. отсутствовать» [3, с. 370]. Во втором разделе «Глаголы осуществления события» он понимается как «происходить, совершаться, случаться в действительности» [3, с. 372]. В третьем разделе «Глаголы бытия-существования в определенном времени и пространстве» для глагола *быть* две статьи. В первой указано значение глагола как «Находиться, присутствовать где-л. в какое-л. конкретное время, пребывать в каком-л. месте» [3, с. 374], во второй – «Располагаться, размещаться, находиться где-л., занимать какое-л. место, пространство» [3, с. 374].

Важно, что в словарях для глагола *быть* всегда четко разделены значение существования бытия и значение осуществления события. В своем обсуждении бытийных предложений Н. Д. Арутюнова также различает функцию глагола *быть*, обозначающего существование предмета, от функции, указывающей на «осуществленность события» [1, с. 231]. Она утверждает, что «поскольку предметные понятия соотноси-

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Электронный ресурс. URL: <https://dal.slovaronline.com/?ysclid=7og5y8zao360472790> (дата обращения: 05.09.2022).

² Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. Электронный ресурс. URL: <https://ushakov.slovaronline.com/?ysclid=7og8ulta0597837417> (дата обращения: 05.09.2022).

тельны с пространством, а событийные – с временем, предметно-бытийные предложения теснее связаны с обстоятельством места, нежели высказывания о событиях, семантически сближающиеся с глагольным типом» [1, с. 231]. Когда в предложении выражается существование бытия, содержательным центром предложения может являться то само существование, существование именно в определенном времени и пространстве. Бытие меняет свое отношение к времени и пространству в зависимости от контекста. А событие непременно включает в себе время и пространство.

Итак, по-нашему мнению, наиболее существенным считается разделение значений на существование бытия и осуществление события. Это важно не только по отношению к времени и пространству, но и потому, что это разделение прямо отражает подлежащее в предложении, то есть, то, что представляется в качестве бытия. Подлежащим может быть и какое-нибудь конкретное бытие, существующее вообще или существующее в определенном времени и пространстве, и какое-нибудь событие. В творчестве Бунина все они в качестве подлежащего появляются с полнозначным глаголом *быть*, и анализ обнаружит особенность употребления этого глагола писателем.

Далее посмотрим, какое бывает бытие в предложениях с глаголом *быть* в рассказах Бунина.

Результаты

Глагол *быть* в рассказах цикла «Темные аллеи» выражает существование конкретного бытия; событие как отвлеченное бытие; конкретно-физическое бытие и отвлеченно-метафизическое бытие.

Рассмотрим их поочередно.

Существование конкретного бытия

В предложениях с глаголом *быть*, в которых акцентируется само существование какого-то конкретного бытия, подлежащим чаще всего является слово, обозначающее человека (или одушевленное существо). Например, в рассказе «Баллада» читаем: «Разве есть такой святой – господин волк?», «Я тебе спрашиваю: правда, что есть такой святой?», «Есть же зверь Тигр-Ефрат» [2, VII, с. 19]. Подоб-

ное значение глагола *быть* встречается в других рассказах: «У меня на курсах такая подруга была» [2, VII, с. 46] («Руся»), «У вас есть любовь, ребенок?» [2, VII, с. 170] («Натали»), «Был такой персидский поэт» [2, VII, с. 184] («Кума») и др.

Между тем, отметим, что преобладают отрицательные безличные предложения, когда говорится о существовании человека: «...никого не было» [2, VII, с. 198] («Мадрид»), «В городе не было нигде ни единого огня, ни одной живой души» [2, VII, с. 38] («Поздний час»), «...когда не было гостей» [2, VII, с. 82] («Зойка и Валерия»), «...не было ни души» [2, VII, с. 166] («Натали»). При этом важно, что в некоторых предложениях отрицанием существования похожих на какого-то определенного человека людей представлена неповторимая единственность этого человека-бытия: «Давно вас нет прежнего» [2, VII, с. 10] («Темные аллеи»), «Конечно, лучшего товарища, чем ты, Генрих, у меня никогда не будет» [2, VII, с. 133] («Генрих»), «Нигде в мире нет тебе подобной» [2, VII, с. 171] («Натали»), «Не было человека более тяжелого, более угрюмого, молчаливого, холодно жестокого в медлительных словах и поступках» [2, VII, с. 216] («Ворон»). Отрицание бытия служит фоном существования особого бытия.

Эти примеры в общем показывают тенденцию, что человеку (или одушевленному существу), существование которого выражено глаголом *быть* или в отрицательных безличных предложениях, присуща неповторимая единственность.

Это касается не только человека (или одушевленного существа), но и другого бытия. Ярким примером является рассказ «Баллада», где повторяется глагол *быть*, обозначающий существование места: «Было там село Крутые Горы», «Там-то и была заглазная деревня наших князей» [2, VII, с. 19]. Речь идет о месте, где происходило главное необычное событие, о котором старуха рассказывает повествователю. Или в «Смарагде» такое предложение, как «Как же не верить, что есть рай, ангелы, божий престол» [2, VII, с. 68]. Здесь также рассказывается о существовании особого, уже метафизического, пространства.

Кроме того, глагол употребляется для обозначения существования таких бытовых предметов, как «деньги» («Муза»), «вечернее платье» («Поздний час»), «сорочка» («Руся»),

«сельдь» («В Париже»), «портвейн и печенья» («Галя Ганская»), «папиросы» («Месть»), «кинжал» («Весной, в Иудее»). Когда существование предмета выражено глаголом *быть*, этот предмет часто играет особую роль для создания образа. Приведем в качестве примера «вечернее платье» в «Позднем часе». Оно описывается как «очень нарядное, длинное и стройное» и далее читаем: «Оно необыкновенно шло к ее тонкому стану и черным молодым глазам. Она в нем была таинственна и оскорбительно не обращала на меня внимания» [2, VII, с. 39].

Глагол *быть* также означает существование таких особых свойств, качеств, как «соединение ее мужественности со всем тем женственно-молодым» [2, VII, с. 32] («Музе»), «нечто совсем особое» («Поздний час») [2, VII, с. 40], «большое плоское темя» [2, VII, с. 57] («Дурочка»), «восточная кровь» [2, VII, с. 79] («Зойка и Валерия»), «родинка» [2, VII, с. 145] («Натали»), «грех» [2, VII, с. 48] («Руся»); [2, VII, с. 107] («Таня»), «то непередаваемое, что есть в лежащем женском теле» [2, VII, с. 189] («Начало») и т. д.

Таким образом, глаголом *быть* выражается существование человека (одушевленного существа), пространства, бытовых предметов и их свойства. При этом можно отметить тенденцию, что выраженное глаголом *быть* бытие приобретает неповторимую единственность.

Событие

Теперь посмотрим, как выражается событие в предложениях с глаголом *быть* в рассказах Бунина. В качестве примера событийного предложения Н. Д. Арутюнова приводит предложение «В саду была тишина». В произведениях Бунина также встречаются подобные природные явления, как «дождь» [2, VII, с. 33] («Муза»); [2, VII, с. 47] («Руся»); [2, VII, с. 63] («Антигона»); [2, VII, с. 160] («Натали»), «метель» [2, VII, с. 184] («Кума») и «тишина» [2, VII, с. 166] («Натали»). Еще событием можно считать такие подлежащие, как «встречи» [2, VII, с. 113] («В Париже»), «история» [2, VII, с. 113] («В Париже»).

Кроме того, в рассказах Бунина встречается глагол *быть*, обозначающий существование эмоции, чувства, которые относятся к категории этого глагола, обозначающей существование состояния, выделенного в Словаре В. И. Даля вместе

с свойством и качеством: «страсть» («Муза» [2, VII, с. 30], «Натали» [2, VII, с. 171]), «счастье» («Таня» [2, VII, с. 47], «Руся» [2, VII, с. 137]), «свобода» [2, VII, с. 107] («Таня»), «ненависть» [2, VII, с. 137] («Генрих»), «радость» [2, VII, с. 152] («Натали»), «чувства» [2, VII, с. 161] («Натали»), «прелесть» [2, VII, с. 207] («Холодная осень»), «потребность любви» [2, VII, с. 235] («Мечь»). Они не предмет-бытие, они представляют собой нечто, возникающее во времени, в отличие от свойств и качеств, связанных больше с пространством, и в этом смысле в них можно видеть событийное начало.

Между тем, нельзя не заметить, что в предложениях с глаголом *быть* часто встречаются события, которые указываются такими местоимениями, как «что», «это», «все»: «Лошадь вся в мыле, и еще неизвестно, что будет опять» [2, VII, с. 25] («Степа»), «Это было и в Ярославле, и в Суэцком канале, и на Ниле» [2, VII, с. 38], «Где это было?» [2, VII, с. 39] («Поздний час»).

В сборнике подобным событием прежде всего становится история любви, что является темой целой книги. Иногда событие, выраженное местоимениями, понимается как половое влечение, о котором избегают сказать прямо: «Что же у вас с этой девицей было?» [2, VII, с. 45] («Руся»), «Было у вас тогда в мастерской что-нибудь или нет» [2, VII, с. 126] («Галя Ганская»), «Клянусь тебе, ничего у меня с ним не будет» [2, VII, с. 137] («Генрих»). Но события в любовной истории, указанные местоимениями, бывают более отвлеченными. Это естественно, когда речь идет о неосуществленном или чистом будущем: «Что же было бы дальше?» [2, VII, с. 11] («Темные аллеи»), «Мало ли что будет еще в жизни!» [2, VII, с. 141] («Генрих»). А когда рассказывается о прошлом, местоимение представляет событие как совокупность, где заключается необычное, неповторимое: «Ведь когда это было? <...> Дело это будто еще при великой царице было» [2, VII, с. 21] («Баллада»), «Все, что было, бьельем поросло и прошло без возврата» [2, VII, с. 169] («Натали») и т. д.

В общем, события, выраженные глаголом *быть*, бывают конкретно-физическими, эмоционально-чувственными и объединенными в совокупность, выраженную местоимениями. При этом, в частности, в последних событиях можно

найти еще важную особенность, где обнаруживается связь события с бытием.

Событие как отвлеченное бытие

Проанализируем рассказ «В одной знакомой улице», где рассказчик, представляя себе то, что написано в стихах, вспоминает то, что произошло с ним. Здесь обнаруживается особая связь события с бытием. В четверостишии, цитированном в начале рассказа, читаем: «В одной знакомой улице / Я помню старый дом / С высокой темной лестницей, / С завешенным окном...» [2, VII, с. 173]. По поводу того, что написано в стихах, рассказчик вспоминает: «Все это было когда-то и у меня! Москва, Пресня, глухие снежные улицы, деревянный мещанский домишко – и я, студент, какой-то тот я, в существование которого теперь уже не верится...» [2, VII, с. 173]. «Все это», которое «было когда-то», можно понять как совокупность конкретных предметов. И далее конкретное бытие – предметы и «я» – развивается в событие.

Рассказчик, цитируя продолжение стихотворения, вспоминает свою историю, сравнивает событие в стихах с тем, что с ним самим произошло. О встрече с девушкой в ночь он рассказывает так: «И это было. Дочь какого-то дьячка в Серпухове, бросившая там свою нищую семью, уехавшая в Москву на курсы...» [2, VII, с. 174]. «Это» понимается как совокупность события, написанного в стихах, а это событие у рассказчика представляется именем существительным, то есть бытием, с причастием, повествующим о событии. Далее также именами рассказывается: «Распущенной косы не было, была заплетенная, довольно бедная русая, было простонародное лицо, прозрачное от голода, глаза тоже прозрачные, крестьянские, губы той нежности, что бывают у слабых девушек...» [2, VII, с. 174]. И осуществление события («И это было»), и существование конкретного бытия – дочь дьячка и ее свойства с намеком на какое-то событие в ее жизни – выражаются одинаково глаголом *быть*, что понимается и как событийное начало бытия, и как бытийное начало события. В бытии заключается возможность развития в событие. А в свою очередь событие, отмеченное каким-либо местоимением как совокупность, приобретает бытийное начало, сближается с бытием. Интересно, что в рассказе еще

читаем: «У нас "убежим" не было. Были эти слабые, сладчайшие в мире губы, были от избытка счастья выступавшие на глаза горячие слезы, тяжкое томление юных тел...» [2, VII, с. 174]. «Убежим» в стихах – глагол, обозначающий событие, но, когда это слово появляется в повествовании рассказчика как подлежащее в предложении с глаголом *быть*, оно приобретает бытийное начало, подобное таким предметам или состояниям, как губы, слезы, томление. Таким образом, событие представляется как бытие. Однако это бытие нельзя отождествлять с конкретным бытием.

В рассказе «Поздний час» предложение: «И двор, и звезду я видел только мельком – одно было в мире: легкий сумрак и лучистое мерцание твоих глаз в сумраке» [2, VII, с. 41]. Здесь события («сумрак» и «мерцание») объединяются в имя «одно», приобретая бытийное начало, но это как совокупность не понимается в качестве конкретного бытия.

В этом отношении характерным является последний абзац рассказа «Холодная осень», где героиня, выступающая в роли рассказчика, вспоминает прошедшую свою жизнь: «Вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни, – остальное ненужный сон» [2, VII, с. 210]. Тот вечер, который она провела в последний раз с женихом, является единственным событием всей ее жизни, и в то же время он понимается как «все, что было» в ее жизни, то есть как единственное бытие, а «остальное», что она пережила, «сон», который не является бытием, хотя этот «сон» необходим, чтобы она увидела то, что «было» в жизни. Бытие, в которое развивается событие, уже не конкретно-физическое бытие, а отвлеченно-метафизическое, идеальное бытие.

Подобно примеру в «Холодной осени», слово, обозначающее время, когда происходило что-то особое, неповторимое, нередко оказывается подлежащим в предложениях с глаголом *быть*, и оно также становится единственным бытием: «Ведь было время, Николай Алексеевич, когда я вас Николенькой звала» [2, VII, с. 10] («Темные аллеи»), «Был ли когда-нибудь в жизни у нее столь счастливый вечер!» [2, VII, с. 97] («Таня») и др.

Конкретно-физическое бытие и отвлеченно-метафизическое бытие

В связи с разницей конкретного бытия и неконкретного бытия, развитого из события, интересно высказывание М. Н. Эпштейна. Он различает от глагола *быть* глагол *бытийствовать*, который понимается как «не просто быть, но быть самим бытием, обладать свойством бытия». Существительное «*бытийственность*» понимается как «способность чего-то не просто быть, но бытийствовать, быть бытием» [5, с. 185]. Можно сказать, что тот вечер в рассказе «Холодная осень» не просто был, а бытийствовал. В произведениях Бунина ярко выражена разница между просто *быть* и *бытийствовать*, хотя последний глагол не употребляется.

Приведем, к примеру, рассказ «Генрих». Перед поездкой в Ниццу с Генрих главный герой представляет себе какое-то возможное событие, что «*где-то там будет что-то особенно счастливое, какая-нибудь встреча...*» [2, VII, с. 130], и существование бытия-предметов: «*Опять будет запах газа, кофе и пива на венском вокзале, ярлыки на бутылках австрийских и итальянских вин на столиках в солнечном вагоне-ресторане в снегах Зиммеринга, лица и одежды европейских мужчин и женщин, наполняющих этот вагон к завтраку*» [2, VII, с. 130]. Существование предметов, возможно, становится частью будущего события, которое может представляться как метафизическое бытие. Однако несмотря на существование всего конкретного бытия подобное событие не произошло. Эти предметы повторяются еще раз более конкретно живописным образом, когда герой, оставив Генрих, которая стала ему близким человеком, уехал дальше один:

И был венский вокзал, и запах газа, кофе и пива, и уехала Генрих <...>. Был Земмеринг и вся заграничная праздничность горного полдня, левое жаркое окно в вагоне-ресторане, букетик цветов, аполлинарис и красное вино «Феслау» на ослепительно-белом столике возле окна и ослепительно-белый полуденный блеск снеговых вершин, восставших в своем торжественно-радостном облачении в райское индиго неба, рукой подать от поезда, извивавшегося по обрывам над узкой бездной, где холодно синела зимняя, еще утренняя тень. Был морозный, первозданно-непорочный, чистый, мертво алевший и синев-

ший к ночи вечер на каком-то перевале, тонувшем со всеми своими зелеными елями в великом обилии свежих пухлых снегов. Потом была долгая стоянка в темной теснине, возле итальянской границы, среди черного Дантова ада гор, и какой-то воспаленно-красный, дымящийся огонь при входе в законченную пасть туннеля [2, VII, с. 138].

Повторяется глагол *быть* в смысле существования конкретного бытия. Здесь с глаголом прошедшего времени более конкретно и подробно описаны предметы, которые герой встречает по пути в Ниццу, где он будет ждать Генрих. Это описание существующих предметов подчеркивает отсутствие чего-то главного, конкретного бытия, то есть возлюбленной Генрих, необходимой для осуществления события. Кроме того, нельзя не заметить, что повторно встречаются предложения, выражающие отсутствие телеграммы от Генрих: «Но телеграммы все не было» [2, VII, с. 139], «Телеграммы все не было, а был уже одиннадцатый час» [2, VII, с. 139], «Не было телеграммы и утром» [2, VII, с. 139].

В этом рассказе интересно, что без неповторимого бытия Генрих остальное бытие остается просто конкретными предметами, они не могут служить составной частью события, которое приобрело бы отвлеченно-метафизическую бытийственность. Предметы просто были и не бытийствовали.

Предметно-конкретное бытие, которое чаще связано с пространством, заброшено в событийное время, и, если событие становится метафизическим единственным бытием, это бытие своей отвлеченностью может существовать вне времени и пространства. Здесь возникает бытийное триединство, в центре которого глагол *быть*.

Обсуждение и выводы

Глагол *быть*, который выражает *бытие*, в произведениях Бунина употребляется для означения бытия конкретного и отвлеченного. Хотя О. В. Шаталова пишет, что, когда бытие связано со словами конкретного характера, «многие лексемы имеют конкретно-бытовое значение»¹, нельзя сказать, что в сборнике «Темные аллеи» глагол *быть* часто употребляется для означения существования конкретно-бытового предме-

¹ Шаталова О. В. Концепт *бытие* в русском языке: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2008. С. 17.

та. Это, возможно, отражает определенную склонность к метафизической тематике или к метафизическому идеальному бытию в творчестве Бунина. В то же время, когда глагол *быть* появляется, чтобы обозначать существование конкретно-бытовых предметов, играющих важную роль в развитии рассказов, в них центральное событие, возможно, становится отвлеченно-метафизическим бытием вне времени и пространства. Подобное бытие часто представляется как память. Именно поэтому в конце рассказа «В одной знакомой улице» появляются следующие предложения: «Больше ничего не помню. Ничего больше и не было» [2, VII, с. 175]. То, что существовало и происходило, оказывается тем, что рассказчик помнит. Или в рассказе «Темные аллеи» Надежда говорит Николаю Алексеевичу, который повторяет, что все забывается: «Для вас словно ничего и не было» [2, VII, с. 10]. У него событие, которое забывается со временем, лишено бытийного начала.

Итак, можно сказать, что глагол *быть* прямо отражает важный вопрос всего творчества писателя о бессмертии памяти. Вспомним цитату в самом начале романа «Жизнь Арсеньева»: «Вещи и дела, аще не написани бывають, тмою покрываються и гробу безпамятства предаються, написавши же яко одушевленіи ...» [2, VIII, с. 7]. «Вещи» как предмет-бытие и «дела» как события развиваются в отвлеченное метафизическое бытие, которое приобретало бы бессмертие, когда о них написали и оставили их в памяти. В текстах Бунина глагол *быть* показывает отношения конкретного бытия, события и «бытийственного» бытия со стремлением к последнему, в котором звучит вера писателя в бессмертие памяти.

Список литературы

1. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы. – М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2019. – 384 с.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений в девяти томах. – М.: Художественная литература, 1965.
3. Словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы / под ред. проф. Л. Г. Бабенко. – М.: АСТ-ПРЕСС, 1999. – 693 с.
4. Шведова Н. Ю. Еще раз о глаголе *быть* // Вопросы языкознания. – № 2. – 2001. С. 3–12.
5. Эпштейн М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: учеб. пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.

Kinuyo Miyagawa

The Verb to Be and Being in the Book "Dark Avenues" by I. A. Bunin

The article examines the verb "to be" in the book "Dark Avenues" by I. A. Bunin. The object of analysis here is the meaning of the verb "to be" compared to the concept of "being". The verb "to be" has different meanings for "existence of being" and "implementing of being". The author examines the verb "to be" in order to understand concept of "being" in Bunin's oeuvre and draws a conclusion that the verb "to be" reflects the existence of a precise being, precise event and event as an abstract being.

In the first case the verb "to be" expresses the existence of an exact man, space, household items and their features. In the second case it expresses exact physical, emotional or joint events. The third case deals with the designation of concrete and abstract being held in memory.

In Bunin's texts the verb "to be" shows relationships between concrete being, event and "existential" being with aspiration to the lattest in which Bunin's belief in memory immortality is concentrated.

Key words: semantics, the verb "to be", concept, being, memory, Bunin's stories.

For citation: Miyagawa, K. (2022) Glagol byt' i bytie v sbornike «Temnye allei» I. A. Bunina [The Verb to Be and Being in the Book "Dark Avenues" by I. A. Bunin]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 122–134. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_122

References

1. Arutyunova, N. D. (2019) *Predlozhenie i ego smysl. Logiko-semanticheskie problem* [The sentence and its meaning. Logical-semantic problems]. Moscow: Knizhnyj dom LIBROKOM. (In Russian).
2. Bunin, I. A. (1965) *Sobranie sochinenij v devyati tomah* [Collected works in 9 vol.]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ. (In Russian).
3. *Slovar' russkih glagolov: Ideograficheskoe opisanie. Anglijskie ekvivalenty. Sinonimy. Antonymy* (2009) [Dictionary of Russian verbs: Ideographic description. English equivalents. Synonyms. Antonyms] Pod red. prof. L. G. Babenko. Moscow: Azbukovnik Publ. (In Russian).
4. Shvedova, N. YU. (2001) *Eshche raz o glagole byt'* [Once again about the verb to be] *Voprosy yazykoznanija – Questions of linguistics*. No. 2. Pp. 3–12. (In Russian).
5. Epshtejn, M. N. (2006) *Slovo i molchanie: Metafizika russkoj literatury: Ucheb. Posobie dlya vuzov* [Word and Silence: Metaphysics of Russian Literature: Textbook for Universities]. Moscow: Vysshaya shkola Publ. (In Russian).

дата получения: 21.09.2022 г.
дата принятия: 03.10.2022 г.
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 21 September 2022
date of acceptance: 03 October 2022
date of publication: 30 December 2022

О. С. Шурупова

Цветовая символика в романе Ш. Бронте «Джен Эйр»

Статья выполнена в рамках такого относительно нового и интенсивно развивающегося направления науки о языке, как лингвокультурология. Актуальность исследования объясняется необходимостью анализа произведения Ш. Бронте, который может быть признан одним из наиболее популярных среди русскоязычных читателей произведений зарубежной литературы. Целью данной работы стало исследование того, как в концептосфере романа проявляется его цветовая символика, анализ которой позволяет постичь как скрытые в тексте культурные смыслы, так и особенности английской языковой картины мира в целом. Объект исследования – совокупность цветовых концептов, получающих репрезентацию и интерпретацию в тексте романа Ш. Бронте «Джен Эйр». Для достижения цели исследования использованы описательный метод, метод анализа словарных дефиниций и метод компонентного анализа. В статье выявлены ключевые для данного текста концепты, получающие репрезентацию в названиях цветов: red (красный); pink (розовый); green (зеленый); grey (серый); black (черный). Однако в пределах текста данные концепты реализуют не свойственные им в английской лингвокультуре признаки. Традиционно положительно оцениваемые цвета (красный и розовый) становятся зловещими символами фальши, лжи и показной роскоши, за которой скрываются эгоизм и холодность. В то же время серый и черный цвета указывают в пределах романа на простоту и подлинную элегантность. Черный и зеленый связаны с цветом глаз главных героев и подчеркивают их несоответствие внешним канонам красоты, принятым в окружающем их английском обществе, а вместе с тем искренность героев и их нежелание следовать светским условностям. Система цветовых концептов позволяет выразить свойственное романтизму понимание мира как места, полного лжи и суесть, где одаренный, резко отличающийся от остальных человек всегда мучительно одинок. Кроме того, особенности репрезентации и интерпретации данных концептов в тексте способствуют пониманию двойственности окружающего мира, в котором истина нередко скрыта или подменяется более привлекательной ложью. Результаты исследования позволяют утверждать, как с помощью цветовой символики раскрывается мироощущение героев романа и проявляется авторское отношение к ним, и могут использоваться в дальнейших исследованиях произведений отечественной и зарубежной литературы. Сделаны выводы о роли цветовых концептов в создании смыслового пространства романа. Намечены перспективы дальнейшего исследования.

Ключевые слова: роман Ш. Бронте «Джен Эйр», английская лингвокультура, цветовые концепты, огонь, red (красный), pink (розовый), green (зеленый), grey (серый), black (черный), цвет глаз персонажей.

Для цитирования: Шурупова О. С. Цветовая символика в романе Ш. Бронте «Джен Эйр» // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 135–151. DOI 10.35231/25419803_2022_4_135

Роман Ш. Бронте «Джен Эйр» можно с уверенностью включить в число произведений зарубежной литературы, которые оказали мощное влияние на русских читателей. Достаточно упомянуть, что М. И. Цветаева называла этот текст «настольным романом всех наших бабушек и матерей» [23, с. 267]. В то же время роман, бесспорно, остается одним из ключевых произведений английской литературы. Так, современный американский исследователь У. Дерезевец, вспоминая, как, будучи аспирантом он должен был подготовить лекцию по наиболее интересному для него произведению XIX века, отметил, что «почти все аспиранты предпочли... “Джен Эйр”...» [9, с. 95]. Исследователь с уверенностью заявляет: выбирая для анализа роман Ш. Бронте, молодые люди «декларировали свою веру, личные убеждения...» [9, с. 95].

В пределах данной статьи представляется важным сделать попытку исследования цветовой символики романа, которая может послужить своеобразным ключом к «пониманию текста», то есть к тому, что, как считает И. А. Есаулов, «автор сам часто не может вполне удовлетворительно объяснить» [11, с. 579].

Задачи нашего исследования связаны с выявлением круга значимых для романа цветowych концептов, изучением особенностей их интерпретации в английской языковой картине мира, а также определением особенностей их репрезентации в данном тексте и анализом их роли в создании образов героев романа, в котором достаточно подробно описаны цвет глаз, волос, одежды ключевых персонажей и окружающих их предметов. Научная новизна статьи связана с обращением к концептосфере романа Ш. Бронте, ранее не подвергавшейся систематическому изучению в отечественной науке.

Материалы и методы

Изучение концепта берет свое начало в работах С. А. Аскольдова, который в 1928 г. впервые вводит в научный обиход термин «концепт» [1], и Д. С. Лихачева, впервые в отечественной науке прибегнувшего к термину «концептосфера» [17, с. 505]. В настоящее время ряд российских ученых изучает концепт с позиций лингвокультурологии как науки

«о живой связи языка и культуры» [15, с. 60]. Так, Ю. С. Степанов определяет концепты как «сгустки культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека», и одновременно «то, посредством чего человек... сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [20, с. 43]. Для становления лингвокультурологии многое делает В. А. Маслова [18], в трудах которой предпринята попытка «объяснить, каким образом реализуется одна из фундаментальных функций языка – быть хранителем и ретранслятором культурных кодов» [16, с. 135].

В работах современных ученых определенным образом сближаются семантико-когнитивный и лингвокультурологический подходы к исследованию концепта [1; 4–7]. Так, С. Г. Воркачев говорит о необходимости лингвокультурной концептологии [5; 7]. В. И. Карасик и Г. Г. Слышкин выделяют ключевые черты лингвокультурного концепта, который, по мнению ученых, отличается «ценностностью, условностью и изменчивостью, многомерностью и поликвалифицируемостью» [14]. В. И. Карасик, помимо этого, занимается классификацией лингвокультурных концептов, выделяя параметрические (*пространство, время*), универсальные (*добро*) и этноспецифические концепты (*тоска*); институциональные концепты (*власть*), регулятивные концепты (*дружба*); архетипические концепты (*вражеский заговор*); а также концепты – лингвокультурные типажи (*чужак*) [13]. В. И. Заботкина исследует, как в репрезентантах концепта происходит движение культурного смысла, из-за которого сходные концепты могут реализовать различные признаки в различных текстах, предоставляя богатый материал для лингвокультурологического наблюдения [12].

Сейчас актуальность приобретают исследования особенностей лингвокультуры через различные единицы языка [8; 10; 22]. Продолжается изучение и того, как лингвокультура воплощается в концептосферах, которые непрерывно модифицируются носителями языка. Так, цветообозначению в литературном тексте посвящены работы О. А. Мещеряковой [19].

Материалом данного исследования послужил текст романа Ш. Бронте «Джен Эйр». Объект исследования – сово-

купность цветовых концептов, получающих в его пределах репрезентацию и интерпретацию. Для достижения цели и решения задач исследования использованы описательный метод, метод анализа словарных дефиниций и метод компонентного анализа.

Результаты

Уже в первой главе романа появляется упоминание красных штор, за которыми маленькая героиня пытается укрыться от враждебного мира: “...Having drawn red moreen curtain nearly close, I was shrined in double retirement... Folds of scarlet drapery shut in my view” [26, p. 3] / «Я... задернула почти вплотную красные штофные занавесы и оказалась, таким образом, отгороженной с двух сторон от окружающего мира» [3, с. 4]. В античности красный цвет символизировал бога войны Марса, означал страсть, чувственность и жизненную силу. В средневековой христианской традиции красный представлял собою «цвет цветов», которому были свойственны положительные признаки: этот цвет связывали с самопожертвованием Христа, мученичеством, верностью и Божественной любовью. В XIX веке он продолжает символизировать жизнь, активность, мужское начало, а также бурные эмоции, страсть, любовь, радость, праздник, силу, здоровье, молодость [19; 23]. Тем не менее, по данным словарей, этот цвет может также означать огонь, войну, энергию, агрессию, опасность и даже колдовство и дьявола [27; 28].

Красный цвет буквально преследует Джен Эйр, причем, если в первой главе красная занавеска в определенной степени заменяет маленькой сироте семейное тепло, которого она лишена, то несколько позже красное убранство комнаты приобретает зловещий оттенок. В начале романа не любящая Джен тетка уютно устраивается на диване перед камином в окружении своих родных детей, тогда как бедная воспитанница лишена «всех радостей, которые предназначены для скромных, почтительных деток» [3, с. 3]. Девочке нет места у семейного очага, и она пытается не только отгородиться красной занавеской от тети Рид, но и устраивает для себя своеобразное подобие огня, хотя за оконным стеклом «надвигаются зимние сумерки» [3, с. 4], которые красные

шторы не могут сделать ни теплее, ни светлее. Однако девочку обнаруживают и после того, как она осмеливается противостоять кузену, ударившему ее, Джен силой запирают в красной комнате – лучшей, наиболее роскошно убранной комнате дома, где, тем не менее, ребенок боится оставаться. “The red-room was a square chamber, very seldom slept in, I might say never... A bed supported on massive pillars of mahogany, hung with curtains of deep red damask...; the carpet was red; the table at the foot of the bed was covered with a crimson cloth” [26, pp. 8–9] / «Красная комната была нежилой, и в ней ночевали крайне редко, вернее – никогда... В центре, точно алтарь, высилась кровать с массивными колонками красного дерева, завешенная пунцовым пологом...; ковер был красный, стол в ногах кровати был покрыт алым сукном» [3, с. 8–9]. Девочке страшно находиться в роскошно обставленной комнате, где, как она считает, обитает призрак ее умершего дяди. Красный, торжественный цвет обстановки здесь символизирует опасность, угрожающую ребенку. Опасность эта, тем не менее, связана не с призраком, как верит маленькая героиня романа, а с холодностью и черствостью ее близких. В роскошном, по-праздничному красном помещении неслучайно стоит «промогзлый холод» [3, с. 9] / “chill” [26, p. 9]. С помощью красного цвета писателю удается передать глубокое противоречие между красивым внешним видом имения Ридов, за которым прячутся холодный эгоизм и жестокость.

«Джен Эйр» – текст, который можно признать одним из наиболее заметных произведений английского романтизма, в центре которого традиционно находится яркая, исключительная, но, как правило, одинокая личность, вступающая в конфликт с окружающим миром, противостоящая его жестоким и несправедливым законам. Именно в красной комнате, среди роскошных пунцовых драпировок, которые вновь не могут заменить отсутствия огня в камине, страдающий одинокий ребенок с особенной остротой ощущает несправедливость того мира, в котором ему приходится жить и под который, как считают все окружающие, надо подстраиваться.

Красной будет и обстановка гостиной в доме мистера Рочестера, где выросшей Джен Эйр придется работать: “It was merely a pretty drawing-room, and within it a boudoir, both

ceiled with snowy mouldings..., beneath which glowed in rich contrast *crimson* couches and ottomans; while the ornaments on the pale Parian mantelpiece were of sparkling Bohemian glass, *ruby red*; and between the windows large mirrors repeated the general blending of snow and fire” [26, p. 90] / «...Это была просто нарядная гостиная с будуаром...; белоснежный потолок... прекрасно гармонировал с пунцовыми диванами и оттоманками; на камине бледного паросского мрамора стояли сверкающие хрустальные вазы цвета темного рубина, а большие зеркала между окнами отражали это ослепительное сочетание снега и пламени» [3, с. 86]. В столовой Торнфильда девушку привлекают «пунцовые кресла и занавески» (“purple chairs and curtains” [26, p. 90]) и «высокие вазы из прекрасного пурпурного камня» [3, с. 85] (“vases of fine purple spar” [26, p. 90]).

Как можно видеть, концепт *red* получает в тексте романа репрезентацию в многочисленных прилагательных: *red*, *ruby red*, *crimson*, а также в словах *purple* (фиолетовый, хотя в тексте романа данное прилагательное скорее обозначает «багровый» или «пурпурный») и *amber* (янтарный), которые могут обозначать другие цвета, но в контексте романа нередко выступают как синонимы слова *red*, а также в слове *ember* (уголь, головешка), значение которого включает сему “red-hot” / «огненно-красный» [27, p. 447]. Красный цвет в этом романе символизирует роскошь, богатство и жестокость. Неслучайно одежда наиболее несимпатичных богачей, как правило, красная. Так, на миссис Ингрэм, которая неувовимо напоминает героине миссис Рид, «красное бархатное платье» [3, с. 143] / “a crimson velvet robe” [26, p. 150], а, когда ее надменная дочь играет с мистером Рочестером в шарады, ее бедра опоясывает «широкий алый шарф» [3, с. 153] / “a crimson scarf tied sash-like” [26, p. 160]. Пурпурные амазонки носят и Бланш, и Розамунда – девушки из богатых и родовитых семей. Но за яркостью этого цвета скрываются мрачные тайны. И если за красным плащом цыганки, предложившей открыть Джен Эйр ее судьбу, скрывается мистер Рочестер, то за яркими одеяниями его гостей прячется их бездушие, а роскошные драпировки гостиной и столовой маскируют страшную тайну поместья, которое мистер Рочестер на-

зывает «проклятым местом, мерзостным склепом, в котором живое воплощение смерти вопиет к небу» [3, с. 253] / “this accursed place..., this insolent vault, offering the ghastliness of living death to the light of the open sky” [26, p. 265].

Красный к тому же является цветом огня, о котором безуспешно мечтает одинокий ребенок. Даже описывая гостиную в усадьбе, Джен Эйр замечает, что зеркала отражают контраст снега и пламени, белых ковров и алых диванов. И. Шайтанов отмечает, что уют в английских викторианских романах – «скорее мечта, почти недостижимая, почти сказочная для одинокого скитальца, застигнутого ночью и непогодой, засмотревшегося с улицы на огонь в чужом камине» [25, с. 382]. Сначала Джен не пускают к камину в доме тети Рид, затем в Ловудском приюте она мерзнет и мечтает о «свете и тепле яркого камина» (“light and heat of a blazing fire”) [3, с. 48], но перед его «багровым пламенем» [3, с. 44] (“dim glare of the embers” [26, p. 46]) выстраиваются старшеклассницы, оттесняющие маленьких девочек от тепла и света. Однако мечты о домашнем уюте у огня кончаются печально. Надежды на обретение домашнего очага оборачиваются для героини романа разбитыми иллюзиями, а пламя «страстей мистера Рочестера перебрасывается на его дом, воочию являя свою роковую силу» [25, с. 382]. Огонь не только привлекает, но и пугает Джен Эйр. Уже в детстве, пережив страшное душевное потрясение в красной комнате, она просыпается и с ужасом наблюдает «жуткое багровое сияние, перечеркнутое широкими черными полосами» [3, с. 13] / “a terrible red glare, crossed with thick black bars” [26, p. 13], которое оказывается «всего-навсего ярким огнем в камине» [3, с. 13] / “the nursery fire” [26, p. 13]. Интересно отметить, что в оригинальном тексте этот огонь назван «огнем детской». Тем разительнее будет различие между этим мирным, согревающим ребенка огнем в камине и тем огнем, который будет вновь и вновь разжигать полная ненависти Берта Мэзон. Впоследствии алые языки пламени выйдут из-под контроля: в первый раз Джен сумеет спасти мистера Рочестера от пожара, устроенного его сумасшедшей женой, во второй – Берта Мэзон, пробравшаяся в спальню Джен, сама погасит зажженный ею огонь свечи, а в третий – имение погибнет, а мистер Рочестер получит тяжелейшие травмы.

Мрачная символика красного цвета перекликается с символикой розового, который также оказывается в пределах романа не самым приятным цветом. Концепт *pink*, получающий, помимо слова *pink*, репрезентацию в словах *rose*, *rosy*, как правило, реализует свойственные ему признаки «девушка», «юность», «невинность», «наивность», «свежесть», «здоровье» [20; 23; 27; 28]. Розовый цвет здесь, как правило, связан с образами детей и юных девушек. Так, в розовое платье одевается Адель, готовясь появиться перед знатными гостями мистера Рочестера: “She had... her pink satin frock put on” [26, p. 148] / «...Розовое атласное платье было надето» [3, с. 141]. Недовольная простотой своего наряда, она просит гувернантку дать ей розу – цветок, название которого тоже может служить репрезентантом для данного концепта: “I took a rose from a vase and fastened in her sash” [26, p. 149] / «Я вынула из вазы одну розу и прикрепила ее к поясу девочки» [3, с. 142]. Розы и розовый цвет появляются и при упоминании других молодых девушек. Одну из них, легкомысленную и не слишком умную красавицу, в которую тайно влюблен рассудительный кузен Джен Эйр, зовут Розамундой, и молодой человек, хотя и пытается одолеть свое чувство, признает, что прекрасная внешне девушка заслуживает наименования «Роза мира». Именно с розой Джен Эйр изображает Бланш Ингрэм, пытаясь вырвать из своего сердца любовь к мистеру Рочестеру, а когда эта юная и прекрасная леди появляется в имении, она, изображая свою свадьбу с хозяином усадьбы, надевает венок из роз. Описывая первое появление Бланш в Торнфильде, экономка мистера Рочестера упоминает, что в волосах у нее был янтарный цветок (“amber-coloured flower” [26, p. 139]). По всей видимости, Бланш украсила свою прическу именно розой, причем ее цвет связан в тексте романа с концептом *red*. Этими же цветами хочет украсить Джен Эйр и влюбленный мистер Рочестер, заявляющий: “I will attire my Jane in satin and lace, and she shall have roses in her hair” [26, p. 228] / «Я разодену мою Джен в кружева и шелк и украшу ее волосы розами» [3, с. 218]. В лавке он выбирает ей в подарок розовый атлас (“a superb pink satin” [26, p. 236] / «...Он остановился на великолепном темно-розовом атласе» [3, с. 226]),

и девушка почти с негодованием отказывается шить платье этого цвета, предпочитая черную и серую материи. Роза является в пределах текста символом аристократического общественного положения, недоступного для бедной гувернантки. Розовое для Джен Эйр также становится символом суетности, которой полна жизнь богачей, но которая чужда скромной девушке-сироте. Данный лингвокультурный концепт реализует здесь признак “фальшь”.

Анализ словарей показывает, что такое восприятие розового не свойственно английской лингвокультуре в целом: “In the UK and US, pink is thought of as a pretty colour that is worn by women and girls” / «В Соединенном Королевстве и США розовый считается красивым цветом, подходящим для женщин и девочек» [27]; фразеологизм *in the pink* означает “in a first-rate state of health; flourishing” / «в наилучшем состоянии здоровья; в цветущем состоянии» [28, p. 873]. Однако в романе «Джен Эйр» этот цвет связан не только со здоровьем и юностью, но и с ложью. Неслучайно лгунья Джорджиана, которую служанки когда-то ставили в пример маленькой Джен, обладает румяным личиком с розовыми щечками и выглядит, «как будто нарядилась» [3, с. 20] (“as if she was painted [26, p. 20]”). Розовый здесь – искусственный, фальшивый цвет, маскирующий внутреннюю пустоту.

Как ни странно, положительные признаки реализуют в данном тексте концепты *black* (черный) и *grey* (серый). Черные платья носят наиболее уважаемые героиней женщины: директриса школы Ловуд и полковница Дэнт. У первой на пурпурном платье «отделка из черного бархата» [3, с. 38] / “a sort of Spanish trimming of black velvet” [26, p. 39], смягчающая его яркий цвет, вторая одета в черное атласное платье, которое делает ее «менее эффектной, но... гораздо более аристократичной» [3, с. 143] / “Her black satin dress... pleased me better than the rainbow radiance of the titled dame” [26, p. 150] У самой Джен всего несколько платьев: черное шерстяное, черное атласное и лучшее – жемчужно-серое, которое она надевает к приезду гостей. Серый цвет, как правило, связывается в английской лингвокультуре с самоотречением, смирением, безразличием, скукой и даже меланхолией [20; 23; 27; 28]. Однако Джен Эйр предпочитает серое и незаметное

яркому и розовому. Свое платье она называет квакерским, намекая на его простоту, однако, даже получая возможность приобрести богатые наряды, Джен хочет сохранить свой прежний строгий и скромный облик. Она отвергает розовые и аметистовые ткани и настаивает на покупке черного атласа и серебристо-серого шелка.

Бесспорно, концепт *black*, получающий в пределах романа репрезентацию в словах “black” («черный»), “dark” («темный»), “jetty” («угольно-черный, черный как смоль»), является одним из ключевых цветовых концептов романа. За данным концептом в английской культуре закрепились следующие, как правило, негативные признаки: «несчастье, темнота, ночь, зло, ведьма, дьявол, ад, смерть, траур, невежество, отчаяние, горе, желание, скорбь, низшие уровни мироздания, зловещие предсказания» [20; 23; 27; 28]. Так, в произведениях Ч. Диккенса репрезентанты этого концепта встречаются в описаниях неприятных событий, дурных намерений и чувств, траурных одеяний и т.д. Однако в романе Ш. Бронте черный цвет связан со строгой и элегантной одеждой главной героини и уважаемых ею людей. Кроме того, это цвет глаз мистера Рочестера – у него «черные густые брови» [3, с. 99] / “broad and jetty eyebrows” [26, р. 104] и черные глаза. Характерно, что в романе цвет этих глаз передается не привычным для английского языка словом “dark”, а именно прилагательным “black”, которое практически никогда не сочетается со словом “eyes” (глаза): “... His own eyes... – large, brilliant, and black” [26, р. 400] / «...Его глаза – большие, черные, блестящие» [3, с. 380]. Его внешность не соответствует принятым в обществе стереотипам, касающимся мужской красоты. Так, внешне прекрасен кузен героини Сент-Джон, «высокий блондин с прекрасными голубыми глазами и греческим профилем» [3, с. 372] / “tall, fair, blue-eyed, and with a Grecian profile” [26, р. 391], но мистер Рочестер способен по-настоящему любить, что, как убеждает нас автор, дано далеко не каждому человеку. У многих красивых персонажей романа: Джорджианы, Розамунды, Сент-Джона – глаза голубые, однако не соответствующие стереотипам, связанным с красотой, резкие черты мистера

Рочестера подчеркивают подлинность его чувства к героине, хотя чувство это и является запретным.

Важно отметить, что глаза самой Джен, зеленые, тоже не могут, согласно английской лингвокультурной традиции, принадлежать положительной героине чувствительного романа. Зеленый, по данным Лонгмановского словаря английского языка и культуры (Longman Dictionary of English Language and Culture), является не только цветом природы и юности, но и символизирует зависть и ревность. Крылатое выражение “green-eyed monster”, впервые появившееся в произведениях У. Шекспира, используется для обозначения ревнивого человека [27]. Кроме того, в Англии верили, что зеленый является цветом ведьм и эльфов. Так, даже любящий мистер Рочестер, подсмеиваясь над Джен Эйр, говорит, что ее сородичи, очевидно, «человечки в зеленом» [3, с. 101] / “the men in green” [26, p. 106], то есть эльфы, которые могут принести смертному человеку несчастье. В первое утро после помолвки счастливый жених заявляет, что у нее «розовый рот» [3, с. 217] (“rosy lips” [26, p. 227]) и карие глаза [3, с. 217] / “hazel eyes” [26, p. 227], и Джен вынуждена поправить его: «У меня зеленые глаза, читатель, но вы уж извините его за ошибку. Для него они сегодня имели другой цвет» [3, с. 217] / “I had green eyes, reader; but you must excuse the mistake: for him they were new-dyed, I suppose” [26, p. 227]. Глаза положительной героини викторианского романа, которая получила предложение выйти замуж за любимого человека, никак не должны быть зелеными и напоминать о зависти, ревности, колдовстве и т.д. Так, зеленые глаза Ребекки Шарп из романа У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» подчеркивают неоднозначность обладающей ими героини. Позднее зеленые глаза будут намекать и на неоднозначность характера Скарлетт О’Хара, героини романа американской писательницы М. Митчелл «Унесенные ветром». Однако у вполне положительно оцениваемой автором Джен Эйр именно зеленые глаза, что не мешает ей оставаться доброй и честной, хотя внешность девушки не соответствует принятым в лживом и порочном обществе стереотипам, связанным с женской красотой.

Обсуждение и выводы

Цветовые концепты романа получают в его тексте несколько иную интерпретацию, чем в английской лингвокультуре в целом. Так, традиционно оцениваемые положительно красный и розовый цвета в пределах романа приобретают довольно зловещий оттенок. Концепты *red* и *pink* реализуют в тексте признаки, связанные с фальшью, неискренностью, излишней роскошью, а также с бурными страстями, которые могут погубить человека. В свою очередь, негативно оцениваемые в английской культуре концепты *grey* и *black*, а также имеющий двойственную оценку концепт *green*, получают в романе интерпретацию, связанную с чистотой и искренностью главной героини, не похожей на порочных людей, окружающих ее. Наиболее частотную репрезентацию получает в романе концепт *red*, что позволяет Ш. Бронте выразить свойственное для романтизма миропонимание. Человек, по мысли писательницы, должен противостоять порочному, лживому миру, в том числе навязываемым этим миром стереотипам. По убеждению Ш. Бронте, страсть, сильная привязанность к богатству, как у Бланш Ингрэм, к нарядам, как у маленькой Адели, к светским развлечениям, как у Джорджианы Рид или у Розамунды, или даже к любимому человеку (через испытание такой страстью проходит именно главная героиня) – греховна. Джен Эйр, в отличие от многих персонажей романа, сознательно борется с грехом, и ее отказ от яркого и алого в пользу скромных темных оттенков приобретает особое значение. Анализ особенностей интерпретации цветовых концептов в пределах романа «Джен Эйр» показывает серьезность роли, которую они играют в организации смыслового пространства текста.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в детальном изучении концептосферы романа Ш. Бронте, а также других произведений как зарубежной, так и отечественной литературы, что позволит, как утверждает И. А. Есаулов, вести речь «о принципиально ином типе гуманитарного понимания, который <...> отличается от внешнего объяснения» [11, с. 571].

Список литературы

1. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 224 с.
2. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Ин-т народов России, Моск. гос. лингв. ун-т, Об-во любителей российской словесности / ред. В. П. Нерознак. – М.: АCADEMIA, 1997. – С. 267–279.
3. Бронте Ш. Джен Эйр / пер. с англ. В. Станевич. – М.: Художественная литература, 1989. – 384 с.
4. Воркачев С. Г. Культурный концепт и значение // Труды Кубанского государственного технологического университета. Серия Гуманитарные науки. – Т. 17. – Вып. 2. – Краснодар: Изд-во Кубанского гос. технолог. ун-та, 2003. – С. 268–276.
5. Воркачев С. Г. Лингвокультурная концептология: Становление и перспективы // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2007. – Т. 66. – № 2. – С. 13–22.
6. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.
7. Воркачев С. Г. Постулаты лингвоконцептологии // Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – Волгоград: Парадигма, 2005. – Т. 1. – С. 10–13.
8. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. – М.: Гнозис, 2007. – 288 с.
9. Дерезевец У. Уроки Джейн Остин: как шесть романов научили меня дружить, любить и быть счастливым. – М.: Лайвбук, 2017. – 320 с.
10. Добросклонская Т. Г. Лингвокультурная глобализация и способы передачи культурнозначимой информации в медиатекстах // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2014. – С. 64–70.
11. Есаулов И. А. Постсоветские мифологии: структуры повседневности. – М.: Академика, 2015. – 616 с.
12. Заботкина В. И. О взаимосвязи картины мира и культурноносных смыслов в слове // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2014. – Вып. 50. – С. 101–107.
13. Карасик В. И. Языковые ключи / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2009. – 406 с.
14. Карасик В. И., Слышкин, Г. Г. Базовые характеристики концептов в лингвокультурной концептологии // Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – Волгоград: Парадигма, 2005. – Т. 1. – С. 13–15.
15. Красных В. В. Основные постулаты и некоторые базовые понятия лингвокультурологии // Русский язык за рубежом. – 2011. – № 4. – С. 60–66.
16. Лавицкий А. А. С любовью к слову: к юбилею профессора В. А. Масловой // Русистика. – 2019. – Т. 17. – № 2. – С. 133–142.
17. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Раздумья о России. – СПб.: Логос, 1999. – С. 493–505.
18. Маслова В. А. Лингвокультурология: учебное пособие для студентов вузов. – М.: Академия, 2001. – 202 с.
19. Мещерякова О. А. Цветообозначение «желтый» в произведениях М. М. Пришвина о природе // Творческое наследие Михаила Пришвина в системе современного гуманитарного знания. Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции. – Елец: ЕГУ имени И. А. Бунина, 2018. – С. 172–183.
20. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / пер с франц. Е. Решетниковой. – СПб.: Александрия, 2012. – 448 с.
21. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2004. – 922 с.
22. Телия В. Н., Дорошенко А. В. Лингвокультурологическая гипотеза воспроизводимости языковых выражений // Живодействующая связь языка и культуры. Материалы междунар. науч. конф., посвященной юбилею доктора филологических наук, профессора В. Н. Телия. В 2-х т. – М.; Тула: Изд-во Тульского гос. пед. ун-та им. Л. Н. Толстого, 2010. – Т. 1. – С. 5–13.

23. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер с англ. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
24. Цветаева М. И. Мой Пушкин // Избранное. – М.: Просвещение, 1989. – С. 267–299.
25. Шайтанов И. «Джэн Эйр» – роман классической эпохи // Ш. Бронте. Джэн Эйр / пер. с англ. В. Станевич. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 381–383.
26. Bronte Ch. Jane Eyre. – London, Wordsworth Classics, 1992. – 404 p.
27. Longman Dictionary of English Language and Culture. Third Edition. Great Britain, Pearson Education Limited, 2005. – 1620 p.
28. The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable. Great Britain, Wordsworth Reference, 2006. – 1180 p.

Olga S. Shurupova

Colour Symbols in the Novel "Jane Eyre" by CH. Bronte

The article was made within the framework of such a relatively new and rapidly developing area of language science as linguoculturology. The relevance of the study is explained by the need to study the work by Ch. Bronte, which can be recognized as one of the most popular works of foreign literature among Russian-speaking readers. The purpose of this work was to study how the color symbolism of the novel manifests itself in the concept sphere, the analysis of which allows us to comprehend both the cultural meanings hidden in the text and the features of the English language picture of the world as a whole. The object of the study is a set of color concepts that are represented and interpreted in the text of "Jane Eyre" by Ch. Bronte. To achieve the goal of the study, a descriptive method, a method of analyzing dictionary definitions and a method of component analysis were used. The article reveals the key concepts for this text, which are represented in the names of colors: red; pink; green; grey; black. However, within the text, these concepts implement features that are not characteristic of them in English linguoculture. Traditionally positively evaluated colors (red and pink) become ominous symbols of falsehood, lies and ostentatious luxury, behind which selfishness and coldness are hidden. At the same time, grey and black indicate simplicity and true elegance within the novel. Black and green are associated with the main characters' eye colour and emphasize their inconsistency with the external canons of beauty accepted in the surrounding English society, as well as their sincerity and unwillingness to follow secular conventions. The system of colour concepts allows us to express the understanding of the world inherent in romanticism as a place full of lies and fuss, where a gifted person who is sharply differ-

ent from the rest is always painfully lonely. In addition, the features of the representation and interpretation of these concepts in the text contribute to the understanding of the duality of the surrounding world, in which the truth is often hidden or replaced by a more attractive lie. The results of the study allow us to state how the worldview of the characters of the novel is revealed with the help of color symbolism and the author's attitude towards them is manifested, and can be used in further studies of works of domestic and foreign literature. Conclusions are drawn about the role of colour concepts in creating the semantic space of the novel. Prospects for further research are outlined.

Ключевые слова: novel «Jane Eyre» by Ch. Bronte, colour concepts, English linguoculture, fire, red, pink, green, grey, black, characters' eye colour.

For citation: Shurupova, O. S. (2022) Cvetovaya simbolika v romane SH. Bronte "Dzhen Ejr" [Colour Symbos in the Novel "Jane Eyre" by CH. Bronte]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 135–151. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_135

References

1. Alefirenko, N. F. (2010) *Lingvokul'turologiya. Tsenmostno-smyslovoye prostranstvo yazyka* [Linguoculturology. Value-semantic space of the language]. Moscow: Flinta: Nauka Publ. (In Russian).
2. Askol'dov, S. A. (1997) *Kontsept i slovo* [Concept and word]. *Russkaya slovesnost': Ot teorii slovesnosti k strukture teksta: Antologiya* [Russian Literature: From the Theory of Literature to the Structure of the Text: An Anthology]. Moscow: Academia Publ. Pp. 267–279. (In Russian).
3. Bronte, SH. (1989) *Dzhen Eyr* [Jane Eyre]. Translated from English by V. Stanevich. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian).
4. Vorkachev, S. G. (2003) *Kul'turnyy kontsept i znachenije* [Cultural concept and meaning]. *Trudy Kubanskogo gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta. Seriya Gumanitarnyye nauki*. T. 17, vyp. 2. [Proceedings of the Kuban State Technological University. Series Humanities. Vol. 17. No. 2]. Krasnodar: Izd-vo Kubanskogo gos. tekhnolog. un-ta, 2003. Pp. 268–276. (In Russian).
5. Vorkachev, S. G. (2007) *Lingvokul'turnaya kontseptologiya: Stanovleniye i perspektivy* [Linguistic and cultural conceptology: Formation and prospects] *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka* [Russian Academy of Sciences News Bulletin. Literature and Language Series]. T. 66. No. 2. Pp. 13–22. (In Russian).
6. Vorkachev, S. G. (2001) *Lingvokul'turologiya, yazykovaya lichnost', kontsept: stanovleniye antropotsentricheskoy paradigmy v yazykoznanii* [Linguoculturology, linguistic personality, concept: the formation of the anthropocentric paradigm in linguistics]. *Filologicheskiye nauki – Philological Sciences*. No. 1. Pp. 64–72. (In Russian).
7. Vorkachev, S. G. (2005) *Postulaty lingvokontseptologii* [Postulates of linguoconceptology] *Antologiya kontseptov* [Anthology of concepts. Ed. by V. I. Karasik, I. A. Sternin]. T. 1. Volgograd: Paradigma Publ. Pp. 10–13. (In Russian).
8. Gudkov, D. B., Kovshova, M. L. (2007) *Telesnyy kod russkoy kul'tury: materialy k slovaryu* [The corporal code of Russian culture: materials for the dictionary]. Moscow: Gnozis Publ. (In Russian).

9. Derezevits, U. (2017) *Uroki Dzheyn Ostin: kak shest' romanov nauchili menya družiti', lyubit' i byt' schastlivym* [Lessons from Jane Austen: how six novels taught me to make friends, love and be happy]. Moscow: Layvbuk Publ. (In Russian).

10. Dobrosklonskaya, T. G. (2014) *Lingvokul'turnaya globalizatsiya i sposoby peredachi kul'turnoznachimoy informatsii v mediatekstakh* [Linguistic and cultural globalization and ways of transmitting culturally significant information in media texts] *YAzyk, soznaniye, kommunikatsiya: Sb. statey* [Language, consciousness, communication. Collection of articles. Ed. by V. V. Krasnykh, A. I. Izotov]. Moscow: MAKS Press Publ. Pp. 64–70. (In Russian).

11. Yesaulov, I. A. (2015) *Postsovetskiye mifologii: struktury povesednevnosti* [Post-Soviet Mythologies: Structures of Everyday Life]. Moscow: Akademika Publ. (In Russian).

12. Zabotkina, V. I. (2014) *O vzaimosvyazi kartiny mira i kul'turonosnykh smyslov v slove* [On the relationship of the picture of the world and cultural meanings in the word] *YAzyk, soznaniye, kommunikatsiya: Sb. statey* [Language, consciousness, communication. Collection of articles. Ed. by V. V. Krasnykh, A. I. Izotov]. Moscow: MAKS Press Publ. Pp. 101–107. (In Russian).

13. Karasik, V. I. (2009) *YAzykovyye klyuchi* [Language keys]. Moscow: Gnozis Publ. (In Russian).

14. Karasik, V. I., Slyshkin, G. G. (2005) *Bazovyye kharakteristiki kontseptov v lingvokul'turnoy kontseptologii* [Basic characteristics of concepts in linguistic and cultural conceptology] *Antologiya kontseptov* [Anthology of concepts. Ed. by V. I. Karasik, I. A. Sternin]. T. 1. Volgograd: Paradigma Publ. Pp. 13–15. (In Russian).

15. Krasnykh, V. V. (2011) *Osnovnyye postulaty i nekotoryye bazovyye ponyatiya lingvokul'turologii* [Basic postulates and some basic concepts of linguoculturology]. *Russkiy yazyk za rubezhom – Russian language abroad*. No. 4. Pp. 60–66. (In Russian).

16. Lavitskiy, A. A. (2019) *S lyubov'yu k slovu: k yubileyu professora V.A. Maslovy* [With love for the word: to the anniversary of Professor V. A. Maslova]. *Rusistika* [Russian Studies]. Vol. 17. No. 2. Pp. 133–142. (In Russian).

17. Likhachev, D. S. (1999) *Kontseptosfera russkogo yazyka* [Conceptosphere of the Russian language]. *Razdum'ya o Rossii* [Reflections on Russia]. St. Petersburg: Logos Publ. Pp. 493–505. (In Russian).

18. Maslova, V. A. (2001) *Lingvokul'turologiya: uchebnoye posobiye dlya studentov vuzov* [Linguoculturology: a textbook for university students]. Moscow: Akademiya Publ. (In Russian).

19. Meshcheryakova, O. A. (2018) *Tsvetooboznacheniyе «zheltyy» v proizvedeniyakh M. M. Prishvina o prirode* [The colour designation "yellow" in the works of M. M. Prishvin about nature] *Tvorcheskoye naslediyе Mikhaila Prishvina v sisteme sovremennogo gumanitarnogo znaniya. materialy Vserossiyskoy (s mezhdunarodnym uchastiyem) nauchnoy konferentsii* [The creative heritage of Mikhail Prishvin in the system of modern humanitarian knowledge. materials of the All-Russian (with international participation) scientific conference]. *Yelets: YSU named after I. A. Bunin*. Pp. 172–183. (In Russian).

20. Pasturo, M. (2012) *Simvolicheskaya istoriya yevropeyskogo srednevekov'ya* [The symbolic history of the European Middle Ages. Translated from French]. St. Petersburg. Aleksandriya Publ. (In Russian).

21. Stepanov, YU. S. (2004) *Konstanty: Slovar' russkoy kul'tury* [Constants: Dictionary of Russian Culture]. Moscow: Akademicheskii proyekt Publ. (In Russian).

22. Teliya, V. N., Doroshenko, A. V. (2010) *Lingvokul'turologicheskaya gipoteza vosproizvodimosti yazykovykh vyrazheniy* [Linguoculturological hypothesis of the reproducibility of linguistic expressions]. *Zhivodeystvuyushchaya svyaz' yazyka i kul'tury: Materialy mezhdunar. nauch. konf., posvyashchennoy yubileyu doktora filologicheskikh nauk, professora V. N. Telii: V 2-kh t.* [Living connection of language and culture. Materials of the international scientific conference dedicated to the anniversary of Doctor of Philology, Professor V. N. Telia. In 2 vol.]. Moscow, Tula: Izd-vo Tul'skogo gos. ped. un-ta im. L. N. Tolstogo, 2010. T. 1. Pp. 5–13. (In Russian).

23. Tresidder, Dzh. (2001) *Slovar' simvolov* [Dictionary of symbols. Translated from English]. Moscow: FAIR-PRESS Publ. (In Russian).

24. Tsvetayeva, M. I. (1989) *Moy Pushkin* [My Pushkin] *Izbrannoye* [Selected works]. Moscow: Prosveshcheniye Publ. Pp. 267–299. (In Russian).

25. Shaytanov, I. (1989) «Dzhen Eyr» – *roman klassicheskoy epokhi* [«Jane Eyre» as a novel of the classical era] Ch. Bronte. *Dzhen Eyr* [Jane Eyre. Translated by V. Stanevich]. Moscow: Fiction Publ. Pp. 381–383. (In Russian).

26. Bronte, Ch. (1992) *Jane Eyre*. London, Wordsworth Classics. (In English).

27. Longman Dictionary of English Language and Culture (2005) Third Edition. Great Britain: Pearson Education Limited.

28. The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable (2006) Great Britain: Wordsworth Reference.

дата получения: 15.10.2022 г.

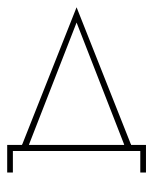
дата принятия: 01.11.2022 г.

дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 15 October 2022

date of acceptance: 01 November 2022

date of publication: 30 December 2022



ИСКУССТВА

В. А. Гавриков

Современная русская проза: имена медийные и потаенные

В статье автор анализирует состояние современной отечественной прозы и отмечает, что на внимание читателей к современному тексту влияют несколько обстоятельств: качество оценок произведения критиками, наличие у автора литературных премий и медийные средства продвижения произведения. Автор делает обзор премиальных романов, отмечая широту тематики произведений и жанровые эксперименты авторов вплоть до «кокетейного» романа, и предлагает свой перечень лучших романов премиальных и малоизвестных авторов.

Ключевые слова: современная отечественная литература, литературные премии, жанровые эксперименты.

Для цитирования: Гавриков В. А. Современная русская проза: имена медийные и потаенные // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 154–163. DOI 10.35231/25419803_2022_4_154

Наверное, многие книголюбы сегодня потому и застревают в классике, что не знают, как объять эту глыбу – современную русскую словесность. Мне даже иногда кажется, что из самой читающей страны мы превратились в самую пишущую. Поэтому, как мне представляется, сегодня попасть на литературный Олимп не так просто – конкуренция достаточно высокая.

Чуть ли не единственным осязаемым критерием значимости того или иного автора являются литературные премии. Да, и они сегодня не имеют того общественного резонанса, который имели в прошлом. И тем не менее это всё-таки хоть

какое-то мерило. Члены наиболее авторитетных премиальных жюри никогда не увенчают лаврами откровенный китч, графоманию в худшем ее понимании. Что, конечно, не отменяет личностной и политической подоплеку при рассмотрении конкурсных текстов. Например, Алексей Иванов вообще долго отказывался от участия в премиальном процессе, считая, что всё правит «тусовка» и премируют только своих. Но это отдельная тема...

Помимо премий есть еще внимание критиков и, что, наверное, куда более важно – пиар, то есть различные способы продвижения литературного продукта. Некоторые авторы получают аудиторию потому, что они хорошо преподнесли себя в информационном поле, а не потому, что они хорошо пишут. Собственно, и я при выборе наиболее значимых писателей во многом тоже ориентируюсь на общественное признание – куда ж деваться. Правда, вращаясь в кругу ученых-филологов, я иногда открываю для себя малоизвестных талантливых авторов, которые, что называется, «в струю не попали».

Среди наиболее премиальных наших писателей (называю в алфавитном порядке): Евгений Водолазкин, Михаил Елизаров, Александр Иличевский, Захар Прилепин, Андрей Рубанов, Ольга Славникова, Марина Степнова, Людмила Улицкая, Михаил Шишкин, Леонид Юзефович, Гузель Яхина. Да простят меня те, кого я, может быть, упустил.

Кстати, символично, что я начал с Водолазкина. Недаром он оказался первым по алфавиту. В течение нескольких лет я опрашиваю своих знакомых филологов, по преимуществу профессоров, о том, кто же, по их мнению, самый интересный русский писатель современности. И такое чувство, что чаще всего называют именно Евгения Водолазкина. Хотя тут может быть цеховая солидарность: Евгений Германович – редкий доктор филологических наук, профессор среди писательского сообщества. Навскидку вспоминаю здесь еще ректора Литинститута Алексея Варламова, Андрея Аствацатурова, да Александра Чудакова, о котором скажу отдельно.

Если же говорить о самом премиальном из премиальных, то это место, пожалуй, займет Михаил Шишкин, единственный человек, ставший обладателем премий «Русский Букер», «Большая книга» и «Национальный бестселлер». Эти премии,

не в обиду остальным, считаются, пожалуй, всё-таки наиболее авторитетными в России. Но сразу предупреждаю: Шишкин – писатель очень своеобразный, далеко не каждому он пойдет.

В этом списке самых премиальных нет ни Алексея Иванова (того самого, у которого Географ глобус пропил), ни, допустим, Виктора Пелевина, ни недавно ушедшего из жизни классика Андрея Битова. Однако, повторю, премиальная повестка во многом формируется и по общим заслугам, которые ярче проявляются, если писатель активно ведет себя в медиасреде.

Среди малоизвестных авторов, которые могут претендовать на место классика, я бы, пожалуй, назвал Дмитрия Бакина, практически никакими наградами не почтенного. Его стиль неповторим, его художественный мир узнаваем, его философичность глубока. Бакина сравнивают с Андреем Платоновым, но не сказать, чтобы он так же беспощадно выкручивал русский синтаксис. Хотя общее настроение, да, очень похоже. Но в целом, Бакин – отнюдь не второй Платонов. Это чуть ли не единственный писатель, о котором даже самые злые критики отзываются уважительно.

Не так известен читающей публике Александр Григоренко (правда, в высшем премиальном списке всё-таки «засветившийся»). На мой взгляд, этот человек по качеству текста не уступит в современной русской прозе никому – что не означает его первенства, я хочу лишь сказать, что это, как и Бакин, один из самых самобытных художников слова в новейшей нашей литературе.

Для примера назову еще пару не очень известных авторов, которые могут понравиться. Обратите внимание на Полину Клюкину – лауреата премии Дебют. Но главное, что меня в ней поразило, это то, что она смогла дать такую крепкую прозу в 22 года! Некогда меня изумило ранее взросление Михаила Шолохова, который в те же 22 делал удивительные вещи – смотри, к примеру, «Донские рассказы». Мне это тем более понятно, что я сам в 22 пробовал что-то писать, теперь вижу, насколько это было беспомощно...

Насчет перспектив Полины Клюкиной в «Большом времени» говорить рано, но то, что сделано крепко – это точно. Вообще она пишет вещи довольно жёсткие, как бы это пара-

доксально ни звучало, перед нами брутальная женская проза. А еще меня позабавило, что в ее сборнике «Дерись или беги» (наверное, это главный ее труд) чуть ли не единственный положительный персонаж-мужчина – это почти столетний дед, остальные наши братья по полу выглядят весьма не ахти...

Среди относительно немедийных могу назвать еще, например, Антона Уткина, мне как-то случайно попала в руки его повесть «Свадьба за Бугом». Настолько там фактурно и полновесно выписана легендарно-фольклорная белорусская глубинка – просто удивительно! Это медленно-медовое, тягучее чтение с привкусом мистики. Словом, всем, кому по душе «Вечера на хуторе близ Диканьки», – читать Уткина.

Кстати, среди известных писателей, разрабатывающих этноисторическую тематику, в первую очередь, наверное, нужно назвать Алексея Иванова. Например, его диалогия «Много званых» – «Мало избранных», по-моему, весьма выпукла и фактурна, читается легко и приятно. Да, Иванова критикуют за то, что какие-то исторические реалии он, дескать, подает неверно. Но он же художник, а не историк! Где-то я читал, что один из ветеранов первой Отечественной войны тоже жестко критиковал Льва Толстого за его «неисторичность» в «Войне и мире». Но ведь писатель создает некий миф, некий условный, если угодно, виртуальный мир, и нужно только понимать, как этот миф соотносится с реальностью, а не верить в него слепо.

Если продолжать историческую тему, то тут может заинтересовать авантюрный роман Андрея Геласимова «Роза ветров» об освоении русскими Амурского края. Упругая, часто остросюжетная проза со зримо воспроизведенной матчастью, то есть реалиями эпохи. Это практически реализм (там есть, правда, один мистический момент с шаманским воскрешением кота), хотя роман нельзя назвать документальным – там многое придумано. Этот текст вызвал у меня ассоциации с лучшими вещами Бориса Акунина.

Если же хочется взглянуть на историю через призму мифа, притчи, то могу посоветовать роман Яхиной «Дети мои», это такой мистический или – если пользоваться более привычным термином – магический реализм. Вообще мне не понятно, почему добротна написанная, но в общем-то неприятная

тельная «Зулейха» вызвала столько премий и восторгов, а фактурные, прямо хрустящие на языке «Дети мои» остались как-то обойденными славой. На мой вкус, второй роман с художественной точки зрения куда весомее. Но это, конечно, на мой вкус.

Если же мы хотим выверенной до нюансов исторической картины, то можем обратиться к премиальным романам историков Леонида Юзефовича («Зимняя дорога» – боль и ужас Гражданской войны в России), а также Петра Алешковского с его романом «Крепость». О последнем скажу два слова. Этот текст – странный сплав детектива, социальной прозы, исторического романа, деревенской прозы со щепоткой мистики. По-моему, особенно хороши у Алешковского исторические экскурсы, когда герой вываливается из современной России в исторические глубины. Если история периода монголо-татарского нашествия вам интересна – то это ваш текст. Да и вообще, если колорит минувших эпох вас притягивает – читайте «Крепость». В романе три главы, и вторая серьезно выламывается из общей канвы – перед нами практически в чистом виде «деревенская проза».

Среди антуражных хотел бы отметить и роман Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд». Если вам любопытно, как жили в средней Азии, на Ближнем Востоке тысячу лет назад, если привлекает история молодого ислама, хочется увидеть его глазами человека IX века, то это ваша книга. Очень глубокое, но не занудное погружение в эпоху. Перед нами, кроме того, и литературная история, зарождение знаменитой персидской поэзии. Всегда интересно сравнить: как жили литераторы тогда и как они живут сейчас.

Большой пласт современной прозы – осмысление советской истории, в частности, сталинской эпохи. Например, роман «Авиатор» Евгения Водолазкина – это, по сути, научная фантастика, но только, конечно, в контексте главного сюжетного пуанта, который связывает две эпохи: Россию 90-х годов прошлого века, знаменитые «лихие девяностые», и не менее лихие сталинские годы – годы внутрипартийной борьбы и репрессий. Роман очень лёгкий, почти воздушный, но не без двойного дна и антуражного вхождения в эпоху.

Вообще то, что хвалят в Водолазкине одни, то же самое ругают другие. Я имею в виду занимательность повествования, лёгкость чтения, без нарочитого, подавляющего интеллектуализма или авангардизма, без стилистических вывихов и нарочитостей. Да, у Водолазкина есть и свой стилистический эксперимент – это знаменитый «Лавр» – «неисторический» роман, как определил его сам автор. Интересный эксперимент, но это скорее исключение из общего правила.

Еще один относительно недавний «сталинский текст» – роман Захара Прилепина «Обитель». Как и обычно, Прилепину удаётся построить острый сюжет, довольно живо описать эпоху, раскрыть внутренний мир героя, бесспорно, этот текст написан мастером. Некоторые маститые критики назвали этот роман чуть ли не лучшим за последние годы, правда, есть и более сдержанные оценки. Однако человеку, который возьмет в руки эту книгу, нужно быть готовым и к жестокости, и к напряженной телесности, и к мату. Хотя матерится Прилепин здесь куда скромнее, чем в том же «Саньке».

Автор хотел показать широченные контрасты на советских Соловках – с одной стороны, амуры, театры, деликатесы, с другой – кромешный ад Секирки и блатные перехлесты. Спору нет: контраст создать удалось. Правда, предполагаю, не все будут в восторге от смеси свято-житийного повествования о новомучениках с физиологичностью описаний, от смеси молитв и площадной брани, в конечном счете, от православно-коммунистической позиции автора, которая, конечно, не выпирает во все стороны, но всё-таки прочитывается.

Вообще я изобрёл новый литературоведческий термин: «коктейльный роман». И вот «Обитель» – самый что ни на есть коктейльный роман. Что же я имею в виду? Коктейльный роман – это текст, на страницы которого проливаются все возможные жидкости, которые может исторгнуть из себя человеческое тело...

По части советской истории можно обратить внимание еще на один «коктейльный роман» – это «Женщины Лазаря» Марины Степновой, роман в трех повестях. Первая часть – это доброе, ироничное, фактурное и жизнеутверждающее повествование о катаклизмах в России начала прошлого века и том,

как люди могут обрести спасительный ковчег – через доброту, сочувствие, заботу – в бушующей пучине истории. А потом текст как-то незаметно перерождается в роман о боли, ужасах, девиациях, о глубокой душевной травме... Идилличность выветривается, зато нарастает «коктейльность». Иногда мне казалось, что автор стремится нарисовать как можно более жесткие картинки: например, натуральным Освенцимом выглядит описанная Степновой балетная школа.

Признаюсь, в современной русской прозе мне не хватает идиллии. По части таковой могу посоветовать роман Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени». Этот текст не больше не меньше – удостоен Букера десятилетия, наверное, потому, что выламывается из основной канвы современной русской прозы, которую не побоюсь назвать болезненной и «травматичной», если даже не девиантной. Главное в этом тексте для меня то, его можно и подростку посоветовать. Собственно, выступая в разных аудиториях и рассказывая – в том числе и молодежи – о современной русской литературе, я в первую очередь советую именно роман Александра Чудакова.

Написан он простым языком, без завихрений. И вроде бы со времен, о которых повествуется, прошло несколько десятилетий, но есть ощущение, что погружаешься в такую дремучую древность, в такое странное и непонятное время – особенно для поколения Z непонятное, – что по антуражности этот текст может соперничать с «Панджрудом» Андрея Волоса. А еще это – тихий, ностальгический свет детства, который многие наши классики пытались воскресить хотя бы на бумаге. Тёплый роман, действительно, идиллия, несмотря на то что и смерти, и боли там хватает. К слову, ассоциативно к роману Чудакова в моем сознании «привязывается» повесть «Ева и Мясоедов» из одноименной книги Алексея Варламова.

Еще один роман десятилетия, по крайней мере, я встречал у критиков именно такую оценку, это творение Мариам Петросян – «Дом, в котором». Очень трудно сказать, в каком жанре написана эта книга. Поначалу как будто реализм, потом думаешь, нет, мистический реализм, потом, нет, фэнтези, а потом... Потом просто уже не до жанровых изысков: текст затягивает настолько плотно, что из него трудно выбраться.

Некоторые из моих родственников и знакомых читали этот текст и реакция одна – восторг.

Неудивительно, что роман образовал уже собственную субкультуру – во многих городах существуют клубы поклонников этого текста. Да, это несомненно 18+, однако роман достаточно деликатный, несмотря на некоторые жесткие и трагические страницы, которые, в общем-то, способны и шокировать. Это не гламурно-конфетное чтение. Ну и мир, который создает Мариам Петросян, это нечто настолько живое и реальное, что трудно поверить, будто перед нами вымысел, а не «зари-совки с натурой».

Если же кто-то любит деревенскую прозу, прозу, условно говоря, «почвенников», тот старый добрый реализм, идущий от традиций царской и советской прозы, то могу назвать такие имена, как Алексей Варламов, Михаил Тарковский, Борис Якимов. Люди разных поколений, но у них есть некая общая жилка. Кстати, неожиданный «деревенский» роман в 2015 году выдал Роман Сенчин – называется произведение «Зона затопления».

Некоторые эксперты хвалят Михаила Тарковского, говоря, что он недооценен современной критикой. Пока я лишь одну его повесть прочел, и могу сказать, что, действительно, писатель он крепкий. Но это очень размеренная проза, без ставки на острый сюжет и быстрое развитие действия. Однако пока делаю такой вывод на основании одного текста.

Если же оттолкнуться от реализма и попробовать выйти на другой полюс, то здесь будут такие фантазмагорические авторы, как Ильдар Абузяров, Юрий Буйда, Ольга Славникова, Александр Иличевский, Павел Крусанов, Фигль-Мигль, тот же Шишкин или, например, Битов. Фантазмагоричны они каждый по-своему, это странная проза, которая далеко не каждому пойдет. Например, премиальный роман «Синяя кровь» Юрия Буйды написан в стилистике сна, гротеска, мифа... При этом перед нами узнаваемая советская атрибутика, какие-то части произведения можно принять вполне себе за реалистическое повествование...

Вообще мне нравятся стилистические эксперименты. Очень витиеват в этом смысле Иличевский, который неизменно выдает орнаментальные, и, если так можно выразить-

ся, «полусумасшедшие» тексты. Явно удался стилистический эксперимент Татьяны Толстой, издавшей в 2000 году свой роман «Кысь». Да и упоминавшийся «Лавр» Водолазкина – любопытная задумка – что-то в стиле Высоцкого, у которого древние люди, всякие там римляне и питекантропы, говорят на канцелярщине и советском новоязе.

Есть отдельное «крыло» в современной русской прозе, которое можно назвать «ироническим». К нему – в некоторых текстах – можно отнести Сергея Носова (см., например, «Фигурные скобки»), Германа Садулаева («Partyzаны & Полицаи»), Алексея Сальникова («Петровы в гриппе...»), Андрея Аствацатурова («Скунскамера»), последний, филолог, в своем романе матерится поистине с филологической изощренностью, часто выуживая свои иронические пассажи из отечественной «ненормативки». Но на самом деле «ироников» сегодня не так много – в чести всё-таки «серьезная тема». Возможно, не всем просто по плечу эта задача – написать иронический текст, например, как неуспешную я расцениваю попытку Андрея Геласимова создать произведение в подобной «тональности»: я говорю о романе «Дом на Озёрной».

Кстати, иногда ирония граничит с глубоким экзистенциальным пессимизмом: таков, по-моему, Аствацатуров, еще «более такой» – Сальников: ведь если вдуматься в подтексты его «Петровых...», это, в сущности, очень печальное, даже безысходное повествование. Если мир таков, каким его изобразил Сальников, то горе тем, кто живёт в этом мире.

Не могу не сказать о современной русской фантастике. Сразу оговорю, что в неё я еще только начинаю погружаться, мне пока трудно выбраться из той области, где существуют братья Стругацкие, Айзек Азимов и Филип Дик – мои любимые фантасты. Тем не менее несколько интересных современных авторов я для себя открыл. Это Александр Громов, особенно понравился его дебютный роман «Мягкая посадка», Вадим Панов умеет выстраивать захватывающие сюжеты в своем «Тайном городе», запомнился роман Павла Амнуэля «Исповедь», ироничен Михаил Успенский в своих текстах про Жихаря, по-моему, хороши и авторы, объединенные псевдонимом Генри Лайон Олди. Кстати, границы между «фантастическим гетто» и остальными истончаются. Напри-

мер, в 2019 году Андрей Рубанов получил премию для «высокой прозы» за фэнтезийный роман «Финист – ясный сокол». А по большому счету неореалист Прилепин имеет в копилке «Бронзовую улитку», это премия в области фантастики от Бориса Стругацкого.

В этом обзоре я ничего не сказал о некоторых уважаемых литераторах, даже можно сказать легендарных писателях, либо ныне здравствующих, либо недавно ушедших от нас. Это Василий Аксёнов, Даниил Гранин, Владимир Маканин, Людмила Петрушевская, Фазиль Искандер, Валентин Распутин, Саша Соколов. Лишь вскользь упомянул Андрея Битова. Каждый из этих людей – целая вселенная. Вот так выглядит мой беглый взгляд по верхам русской – в первую очередь, премиальной – прозы последних десятилетий.

Vitaly A. Gavrikov

Modern Russian Prose: Media and Hidden Names

The article analyzes modern Russian prose and notes that several circumstances influence the level of attention of readers to a modern text: the quality of the work's assessments by critics, the author's literary awards, and media means of promoting the work. The author makes a review of premium novels, noting the breadth of themes of these works and genre experiments of the authors which finally come up to a "cocktail" novel, and offers his list of the best novels by well-known and little-known authors.

Key words: modern domestic literature, literary awards, genre experiments.

For citation: Gavrikov, V. A. (2022) *Sovremennaya russkaya proza: imena medijnye i potaennye* [Modern Russian Prose: Media and Hidden Names]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 154–163. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_154

дата получения: 20.08.2022 г.

дата принятия: 06.09.2022 г.

дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 20 August 2022

date of acceptance: 06 September 2022

date of publication: 30 December 2022

Е. А. Цуканов

Мир в руках «благородных» рыцарей: гностический краш-тест от Дон Кихота Ламанчского

В работе делается попытка осуществления анализа великого романа Мигеля Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» с подключением к логике гностицизма, концептуальные схемы которого, судя по всему, были применены в тексте произведения в качестве шифра и иносказания. Мизантропический гностический контекст предоставляет возможность альтернативного прочтения перипетий сюжета и кардинальной переоценки поступков главных героев. Их поведение перестает восхищать читателя и наполняется принципиально разрушительными смыслами. Актуальность подобного перепрочтения классики диктуется велениями современности, которая заставляет перепрограммировать отечественную ментальность, фундированную донкихотством.

Ключевые слова: гнозис, гностицизм, Дон Кихот, девиация, бытие, реальность, добро, зло, краш-тестирование.

Для цитирования: Цуканов Е. А. Мир в руках «благородных» рыцарей: гностический краш-тест от Дон Кихота Ламанчского // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 164–175. DOI 10.35231/25419803_2022_4_164

Кто исправление зла себе за цель поставил...

Сонет

Да, ваша милость, право слово, сущий дьявол...

Санчо Панса – Дон Кихоту

А кто хочет быть ничтожеством, пусть им и остается.

Дон Кихот – Санчо Пансе

Краш-тестом (англ. crash test) в современном автомобилестроении обычно называют преднамеренное аварийное испытание техники на столкновение. Его осуществляют на специально подготовленных стендовых площадках, воспроизводящих ситуацию аварии с целью выявления уязвимых позиций в оснащении машины и выяснения уровня повреждений. Результаты краш-теста позволяют устранить обнаруженные в процессе эксперимента недостатки автомобиля, тем самым усовершенствовав выпускаемую продукцию, заметно повышая ее безопасность и прочность. В каком-то смысле краш-тест – это своеобразная инженерная гонка за ускользящим идеалом, попытка перепрыгнуть из имеющегося состояния бытия в должное, практическая и рискованная реализация утопии.

На самом деле, под определение краш-теста хорошо подходят также феномены, относящиеся и к социогуманитарной сфере. Например, чем не краш-тест закончившийся неудачей выпускной экзамен, или потерпевшая фиаско проверка на прочность отношений между двумя любящими сердцами, или, скажем, истовое, но неудачное конструирование некоего идеального объекта политической природы, типа демократии, коммунизма et cetera? Но в приведенных примерах важен не искусственно организованный крах какого-то предприятия сам по себе, а преодоление инерционности жизненных обстоятельств ради выхода к новым возможностям, ради самосовершенствования. Исправляя ошибки и недоразумения предыдущих проваленных кейсов, субъект получает возможность двигаться дальше – закрывает, к примеру, сессию, успешно вступает в брак, или, как справедливо отмечает Эрих Фромм [15], разочаровавшись в эфемерных правах и свободах, начинает дорожить элементарным порядком и обязанностями.

ми. Еще раз подчеркнем, что главное здесь – не аффективное счастье от проводимого опыта, но итоговый результат, который должен быть конструктивным и поучительным. Нет ведь никакого толку от преднамеренной ломки автомобиля самой по себе, хотя, вероятно, нашлось бы немало поклонников данной процедуры, получающих девиантное удовольствие от скрежета, лязга и звона терзаемого металла и разлетающегося вдребезги стекла. Но это, как говорится, очевидно мортальная установка сознания [14], которой, в принципе, должны заниматься специалисты в области психиатрии.

В истории человечества неоднократно фиксировались прецеденты даже массового помешательства подобного рода, когда в целых регионах планеты доминантным вдруг становилось разрушительное мировоззрение, возводимое, к тому же, в ранг благородной концептуальности. О таких минорных мировоззрениях Лев Гумилев отзывался как об антисистемах [2, с. 342–346], способных аннигилировать огромные социальные общности и целые государства. Они, разумеется, представляли повышенную опасность для человеческой цивилизации, в связи с чем борьба с антисистемами всегда велась самая бескомпромиссная. В качестве примеров подобных деструктивных мировоззрений можно привести учения персидских исмаилитов, болгарских богомилов и французских катаров (альбигойцев), общей идейной платформой которых, как утверждают исследователи, был гностицизм, как правило атрибутируемый в качестве антихристианской ереси [11, с. 132].

Гностики исходили из того, что мир априори устроен не лучшим образом, будучи местом, в котором присутствует и торжествует весь спектр зла – опасности, скорби, беды, напасти, страдания и смерть. Объяснение этому факту в гностической среде давалось радикально-экстравагантное: автор наличного мироздания – не настоящий всемогущий Бог, но божество средней руки, самозванно взявшее на себя функции Бога и, как следствие, создавшее кособокое недобытие, а не зону витального комфорта и радости. Этого узурпатора гностики именовали Демиургом. В его космостроительном проекте принимает активное участие энное количество существ понижее, архонтов, а также женоподобный отблеск

небесного Абсолюта в лице падшей Софии Ахамот (мятежной премудрости, вывалившейся из трансцендентной полноты-плеромы) [3, с. 189]. Гностицизм с большим скепсисом взирает на судьбы рода людского, сотворенного из пылевидного вещества, некондиционного праха земного, полагая, что каждый отдельный человек в его телесной оболочке – недоразумение, нуждающееся в исправлении, способом которого выступает знание (гнозис) о том, что бытие – гиблое и бессмысленное место, жалкая имитация подлинности [5, с. 303]. Впрочем, данное знание доступно отнюдь не всем, но лишь малой толике избранных, наделенных духовной природой (пневматики), а большинство, которое состоит из людей душевных (психики) и грубо материальных (гилики), обречено на беспробудно скотское существование, достойное принудительного уничтожения [10, с. 113]. Отметим этот нюанс в свете предстоящего разговора о Дон Кихоте и его знаменитых рыцарских подвигах.

Гностицизм широко распространился на Ближнем Востоке и в Северной Африке в I–III вв. н.э., перекинувшись в дальнейшем через Средиземное море на Европейский континент, став бродильным ферментом любой революционности, нестроения и протеста. Часто данный протест носил извращенно-мистические формы, подразумевая запрет на продолжение рода, послушание светским и религиозным властям, любые виды созидания [4]. Характерными маркерами гностицизма являются: интенсивный поиск эзотерического знания через умерщвление или же, наоборот, разнуждывание плоти, ненависть к универсуму и отвержение общепринятых норм морали, самопревозношение, доходящее до мании величия. Насчитывается более восьмидесяти номинаций гностицизма [13, с. 109–111], включая василидиан, валентиниан, карпократиан, николаитов, симониан, назореев, офитов, каинитов и др. Есть точка зрения, согласно которой именно гностицизм ответственен за нивелирование роли христианства в период так называемого ренессанса. Отменяя христианский консерватизм, носители гностического сознания в Новое время создают науку и просвещение, делая ставку на самоубийственный прогресс [7].

Роман Мигеля де Сервантеса Сааведры «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» хоть и написан в эпоху, когда с откровенными формами гностицизма было уже покончено, поскольку отгремели альбигойские и гуситские войны, а исмаилиты с каинитами были изрядно запаматованы публикой, тем не менее он, как нам представляется, содержит серьезный гностический компонент, учитывать который необходимо. От этого зависит не только релевантная интерпретация самого текста произведения, но и (что важнее) адекватное понимание множества нигилистических тенденций, действующих в современной культуре.

Начнем разговор с описания стандартной, умиленно-романтической, трактовки поведения крепко связанной пары рыцарствующих героев книги – сеньора Дон Кихота Ламанчского и его оруженосца Санчо Пансы. Стандартно считается, что они в своих приключениях несут заряд преобразования окружающей действительности, честно сражаясь со всевозможными нестроениями жизни, защищая сирых, покровительствуя обидимым, помогая страждущим. Светлый преобразовательный флер этого странствующего тандема вдохновлял многих известных российских интеллигентов, в частности, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, Н. В. Гоголя, Ф. Сологуба, А. Платонова [1], а непререкаемое добро, якобы исходящее от них, издавна внедряется в подкорку общественного сознания через школу и кинематограф. Это вполне объяснимо и уместно, если не вдаваться в подробности и детали предложенного Сервантесом нетленного нарратива. Однако если попытаться просеять мысли великого испанца через сито гностической мировоззренческой матрицы, картина получается несколько иная – не совсем благостная. Мы предлагаем представить милого в своей непрактичности Рыцаря Печального Образа как отъявленного и воинствующего гностика. Благо, что оснований для этого у пытливого аналитика хоть отбавляй.

По самым скромным подсчетам с использованием комбинации клавиш Ctrl+F оказалось, что на страницах первого тома «Хитроумного идальго» выражающие упаднический дух гностицизма словечки «невзгоды» и «напасти» встречаются несколько десятков раз в различных семантических

и синонимических версиях. Это довольно серьезный показатель, поскольку известно, что любое литературное произведение в принципе строится на двух-трех стержневых «несущих» понятиях, выражающих фундаментальный авторский месседж аудитории, по аналогии с блоковским «всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов». Так вот, разнообразные и всевозможные злополучия, случающиеся буквально на каждом шагу с нашими фигурантами, фактически затмевают и Дон Кихота, и Санчо Пансу, превращаясь в настоящий лейтмотив сочинения, на котором, как на струне, исполняется нужная автору музыка. Куда бы ни обратил свой взор Дон Кихот, везде ему мерещится какое-то нестроение или подвох, или еще какая каверза, с которой необходимо срочно вступить в бой, ибо все зачаровано и заколдовано тайными волшебниками, лукаво управляющими миром. То это почему-то кажущиеся герою неучтивыми купцы из Толедо [12, с. 66–67], то заплутавший в дороге цирюльник с блестящим тазом на голове [12, с. 271], то, наконец, происки испанской полиции Санта Эрмандада, выписавшей ордер на его арест [12, с. 711–715]. Чуткое ухо услышит в горячечной подозрительности главного героя намек на работу армии гностических архонтов, слуг Демиурга, по поддержанию параллельной, ущербной и мнимой реальности, которая коверкает своей прелестью чистое и нерушимое сверхбытие. Дон Кихот, если отказаться от примитивного взгляда на него как на патологического лжеца с комплексом Мюнхаузена, словно призван писателем к нещадному разоблачению этой подмены и разгрому туманного наваждения, явленного во множестве репрезентативных эпизодов. «Нет на свете ничего верного», – звучит девизом реплика, брошенная незадачливым Санчо [12, с. 184]. А раз так, то мир – в труху! Крушить и ломать – это, так сказать, «святая» цель Дон Кихота: «...а заодно я буду подражать и доблестному дону Роланду, когда он по следам у источника догадался, что прекрасная Анджелика обесчестила себя с Медором: тогда он с горя лишился ума, стал вырывать деревья, мутить воды прозрачных ручьев, убивать пастухов, истреблять стада, поджигать хижины, рушить дома, уводить кобылиц и проделывать тысячи других безумств, достой-

ных вечного прославления историков» [12, с. 348]. Никого не жалко и ничего не жалко. Интересно, чем данный императив отличается от условного «кодекса чести» солдата зондеркоманды, нещадно сжигающего жителей несчастной Хатыни? Отметим на полях, что эсэсовцы, позиционировавшие себя как «доблестных воинов», тоже ведь, между прочим, рыцари... *Sui generis*.

Повторимся, воспринимаемое органами чувств бытие для Дон Кихота, в худших гностических традициях, – абсолютнейший трэш (с англ. trash – мусор, хлам, дрянь), и поэтому с ним не престало церемониться, как, собственно, и с самим собой. Регулярно подставляясь под удары судьбы, ламанчский рыцарь и его спутник (по примеру каких-нибудь каинитов или карпократиан, которые выступали за намеренное прекращение любого дыхания, в рамках изначально порочной реальности) будто стремятся прорваться по ту сторону добра и зла, теряя при этом здоровье [12, с. 230], захлебываясь рвотой [12, с. 229] и истекая кровью [12, с. 703]. Нужно понимать, что для Дон Кихота наличное бытие – не результат катастрофы (христианская система координат), а сама воплощенная катастрофа (гностическая модель). Мир существовать не должен. Отсюда вытекает логическое требование карать и уничтожать как экстравагантное мизантропическое кредо. Перед нами неумолимые всадники апокалипсиса, только не в христианском, а в гностическом стиле. Благородные в силу своей горделивой самопревознесенности над миром ненавидимой ими обывательщины и глупости. Это род пневматической брезгливой спеси аристократа в отношении забитых и затравленных низов. Какими только уничижительными эпитетами не пользуется Дон Кихот в целях дискредитации встречающихся у него на пути простодушных плебеев-гиликов из сукновалов, козопасов, трактирщиков, владельцев гостиниц, а также прочей «сволочи» [12, с. 183] и «сброда» [12, с. 180]: «Пойдите-ка сюда, подлые и низкие людишки! Так вы называете разбойником с большой дороги того, кто отпускает на свободу закованных в цепи, освобождает узников, помогает несчастным, поднимает павших, заступается за обездоленных? О низменные существа, ваш жалкий и презренный ум недостоин того, чтобы небо открыло вам величие стран-

ствующего рыцарства! В каком грехе и неведении пребываете вы!» [12, с. 717]. Но замечательно и то, что достается в этом ругательном речитативе и оруженосцу, который, по идее, должен бы восприниматься как соратник и правая рука своего «неотмирного» рафинированного хозяина. Для Дон Кихота Санчо – «...болван, бездельник, деревенщина», «подлый мужлан» [12, с. 459]; «...вор, прощальга» [12, с. 584]; «...низкий негодяй, бесчинный, непристойный, невежественный, косноязычный, сквернослов, наглый клеветник и сплетник! <...> чудовище, склад лжи, сундук обманов, погреб плутней, сочинитель козней, распространитель вздора» [12, с. 725].

По всей видимости, возомнивший себя пневматиком Дон Кихот (а за его спиной, вероятно, и сам Сервантес) в своем воображении ведет брань с ложной, с его точки зрения, визуализацией мира, созданного некомпетентным квазибожеством. Онтологически резонно поставить вопрос о том, действительно ли этот мир настолько никчемен или же он – только плод чьего-то воспаленного воображения? Если второе, тогда классическая литература неимоверно опасна, поскольку, согласно теории Бруно Латура [8, с. 288], подключает (англ. to plug in) к болезненному бреду многомиллионные контингенты читателей. На самом же деле, через данный механизм столетиями подспудно ведется рекрутирование легионов потенциальных боевиков, обладающих свирепой установкой на жизнь как подлежащее ликвидации бытие «наперекосяк».

Есть еще один важный смысловой ориентир, свидетельствующий о том, что перед нами, несомненно, гностическое произведение. У гностиков было принято измерять метафизический хронотоп зонами, очень растянутыми временными отрезками, приравниваемыми по длительности к нескольким тысячелетиям [10, с. 154]. Эон – это долгий век, имеющий старт и обязательный финиш, после которого все начинается снова в формате дурной бесконечности. Несовершенная эоническая структура пространственно-временного континуума, в который погружена человеческая история, также служит четким индикатором энтропийности любого актуального существования, т.к. мир в логике меланхолического гнозиса, как мы помним, создан как попало и шиворот-навыворот. Мигель де Сервантес, транслирующий через свое-

го «Хитроумного идалго», на наш взгляд, типично гностическую парадигматику, часто сосредотачивается на мысли об «отвратительности века» [12, с. 600], в котором-де выпало совершать свои славные подвиги Рыцарю Печального Образа, что может распознаваться нами как тонкий полунамеком на хмурую эоничность вселенной, присущую мировоззрению писателя.

Однако, чтобы с уверенностью утверждать о приверженности Сервантеса гностическому учению, необходимо привести хотя бы какие-то внятные аргументы. К сожалению, мы не обладаем информацией о том, что создатель яркого образа Дон Кихота принадлежал к какой-нибудь гностической секте, наподобие испанских алюмбрадос [17], сочувствуя их деятельности. Однако некоторые детали богатой и пассионарной биографии писателя дают аналитику право с осторожностью предположить возможную интоксикацию его сознания гностической доктринальностью. К примеру, перенесенный с немалыми тяготами в бытность Сервантеса военным, алжирский плен мог повлиять не только на его творческий почерк, но и на фатальное переформирование идеологической позиции в сторону явной регрессии. Мы говорили, что эпицентром рождения гностицизма стал север Африки, географически включающий Египет, Тунис, Марокко и Алжир. Косвенно о наличии интеллектуальных симпатий Сервантеса к гностицизму может также говорить и факт метафорической принадлежности Дон Кихота к ордену рыцарей Круглого Стола, миф о которых, созданный в XII веке авторами т.н. куртуазных романов [6], включал латентно-гностические аллюзии, перекочевавшие в дальнейшем в область литературы о тамплиерах [16].

Таким образом, в случае с сервантесовским «Дон Кихотом» мы имеем дело предположительно с текстом гностической интенциональности и настроения, в котором главный герой может быть уличен в стремлении осуществить онтологический камбэк по методике импровизированного краш-теста, предполагающего испытание мира ударами на прочность, что прекрасно вписывается в сценарий гностического неприятия бытия как бракованного изделия, вышедшего из рук ряженого божества. Дон Кихот, в связке со своим помощником заня-

тый на протяжении всей книги разбоем и криминалом, – это, скорее, мрачный хтонический тип, а его рассуждения о светоносности и светозарности – компенсация за вынужденное служение тьме. Стремясь к высокомерно-пневматическому идеалу гностицизма, он действует в качестве сознательно-го хаотизатора реальности, как бы избавляющего ее от груза пустых условностей и обременений, однако реальность про-кликает своего «избавителя» устами «спасенного» им маль-чика [12, с. 482], раскусившего хладнокровную отстранен-ность не такого уж и благородного рыцаря.

Необходимо также отметить, что роман Сервантеса прекрас-но прижился на русской культурной почве, на какое-то время став мощным инструментом, выковывавшим отечественную ментальность. О том, что донкихотство как феномен проник-ло во все поры русского национального характера, включая даже искусство участия в политике, говорить излишне, однако с учетом обнаружения в тексте романа сильных гностических токов, стоило бы, наверное, кардинально пересмотреть наши взгляды на «естественную» полезность любой литературной рецепции.

Список литературы

1. Гумилев Л. Н. Этносфера: история людей и история природы. – М.: АСТ, 2008. – 575 с.
2. Йонас Ганс. Гностицизм (Гностическая религия). – СПб.: Лань, 1998. – 384 с.
3. Карсавин Лев. Очерки средневековой религиозности // История ересей. – М.: АСТ; ЛЮКС, 2004. – С. 9–266.
4. Климент Александрийский. Строматы. – СПб.: Издательство Олега Абышко, 2003. – Т. 2. (Книги 4–5). – 336 с.
5. Кретъен де Труа. Ланселот. Ивэйн. – М.: Ладомир, 2019 – 744 с.
6. Кулиану Йоан. Древо гнозиса: гностическая мифология от раннего христианства до современного нигилизма. – М.: Касталия, 2019. – 314 с.
7. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. – М.: Изд. дом ВШЭ, 2014. – 384 с.
8. Ориген. О началах // Ориген. О началах. Против Цельса. – СПб.: Библиополис, 2008. – С. 41–403 с.
9. Св. Ириней Лионский. Против ересей. Доказательство апостольской пропове-ди. – СПб.: Издательство Олега Абышко, 2008. – 672 с.
10. Свенцицкая И. С. Тайные писания первых христиан. – М.: Изд-во политической литературы, 1980. – 198 с.
11. Сервантес Мигель де Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. – М; Л.: АCADEMIA, 1932. – Т. 1. – 846 с.
12. Творения Святого Епифания Кипрского. Ч. 1 // Творения Святых Отцов в рус-ском переводе. Т. 42. – М.: Типография В. Готье, 1863. – 386 с.

13. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – М.: АСТ, 2017. – 736 с.
14. Фромм Э. Бегство от свободы. – М.: АСТ, 2022. – 288 с.
15. Эко Умберто. Маятник Фуко. – М.: Corpus, 2022. – 832 с.
16. Bernardino, Llorca V. *La Inquisición española y los alumbrados (1509-1667)*. Universidad Pontificia de Salamanca. – 331 p. (Bibliotheca Salmanticensis).

Evgeny A. Tsukanov

The World in the Hands of "Noble" Knights: Gnostic Crash Test from Don Quixote of Lamanche

The work attempts to analyze the great novel by Miguel Cervantes "The Cunning Hidalgo Don Quixote Lamanchsky" with a connection to the logic of Gnosticism, the conceptual schemes of which, apparently, were used in the text of the work as a cipher and allegory. The misanthropic gnostic context provides an opportunity for an alternative reading of the twists and turns of the plot and a cardinal reassessment of the actions of the main characters. Their behavior ceases to delight the reader and is filled with fundamentally destructive meanings. The relevance of such a recalibration of classics is dictated by the desires of modernity, which forces to reprogram the domestic mentality, based on quixotism.

Key words: gnosis, Gnosticism, Don Quixote, deviation, being, reality, good, evil, crash testing.

For citation: Tsukanov, E. A. (2022). Mir v rukah «blagorodnyh» rytsarej: gnosticheskiy krash-test ot Don Kihota Lamanchskogo [The World in the Hands of «Noble» Knights: Gnostic Crash Test from Don Quixote of Lamanche]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 164-175. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_164

References

1. Bagno, V. E. (2009) «Don Kihot» v Rossii i russkoe donkihotstvo ["Don Quixote" in Russia and Russian Don Quixoteism]. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).
2. Gumilev, L. N. (2008) *Etnosfera: istoriya lyudej i istoriya prirody* [Ethnosphere: the history of people and the history of nature]. Moscow: AST Publ. (In Russian).
3. Jonas, Gans (1998) *Gnostitsizm (Gnosticheskaya religiya)* [Gnosticism (Gnostic religion)]. St. Petersburg: Lan' Publ. (In Russian).
4. Karsavin, Lev (2004) *Ocherki srednevekovoj religioznosti* [Essays on medieval religiosity] *Istoriya eresej* [History of heresies]. Moscow: AST, LYUKS Publ. Pp. 9-266. (In Russian).

5. Kliment Aleksandrijskij (2003) *Stromaty* [Stromata] T. 2 (Knigi 4-5). St. Petersburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko. (In Russian).
6. Kret'en de Trua (2019) *Lancelot. Ivejn* [Lancelot. Yvain]. Moscow: Ladomir Publ. (In Russian).
7. Kulianu, Joan (2019) *Drevo gnozisa: gnosticheskaya mifologiya ot rannego hoistianstva do sovremennogo nigilizma* [The Tree of Gnosis: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism]. Moscow: Kastaliya Publ. (In Russian).
8. Latur, B. (2014) *Pereshborka social'nogo: vvvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory]. Moscow: Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki. (In Russian).
9. Origen (2008) *O nachalah* [About the beginnings] Origen. *O nachalah. Protiv Cel'sa* [About beginnings. Against Celsus]. St. Petersburg: Bibliopolis Publ. (In Russian).
10. Sv. Irinej Lionskij (2008) *Protiv eresej. Dokazatel'stvo apostol'skoj propovedi* [Against heresies. Proof of Apostolic Preaching]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko. (In Russian).
11. Svencickaya, I. S. (1980) *Tajnye pisanija pervyh hristian* [The secret writings of the early Christians]. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. (In Russian).
12. Servantes, Migel' de Saavedra (1932) *Hitroumnyj idal'go Don Kihot Lamanchskij* [The cunning hidalgo Don Quixote of La Mancha]. T. 1. Moscow; Leningrad: Academia Publ. (In Russian).
13. *Tvoreniya Svyatogo Epifaniya Kiprskogo. CHast' 1 (1863)* [Creations of Saint Epiphanius of Cyprus. Part one] *Tvoreniya Svyatyh Otcov v russkom perevode* [Creations of the Holy Fathers in Russian translation]. T. 42. Moscow: Tipografiya V. Got'e. (In Russian).
14. Fromm, E. (2017) *Anatomiya chelovecheskoj destruktivnosti* [Anatomy of human destructiveness]. Moscow: AST Publ. (In Russian).
15. Fromm, E. (2022) *Begstvo ot svobody* [Escape from freedom]. Moscow: AST Publ. (In Russian).
16. Eko, Umberto (2022) *Mayatnik Fuko* [Foucault pendulum]. Moscow: Corpus Publ. (In Russian).
17. Bernardino, Llorca V. (1980) *La Inquisición española y los alumbrados (1509–1667)*. Universidad Pontificia de Salamanca Publ. (Bibliotheca Salmanticensis). (In Spanish).

дата получения: 20.11.2022 г.
дата принятия: 26.11.2022 г.
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 20 November 2022
date of acceptance: 26 November 2022
date of publication: 30 December 2022

ОБЗОРЫ
И РЕЦЕНЗИИ

Н. К. Данилова

Семинар по поэтике А. Башлачёва

В обзоре представлена информация о традиционном фестивале «Время колокольчиков», посвященном Александру Башлачеву. Седьмой фестиваль проходил 27–29 октября 2022 г. в Череповце. В рамках фестиваля был проведен семинар по поэтическому творчеству А. Башлачева. В работе семинара приняли участие российские и зарубежные литературоведы. Участники семинара отметили необходимость издания академического собрания стихотворений А. Башлачева и научных комментариев к нему, а также обсудили особенности поэтического слова автора.

Ключевые слова: А. Башлачев, русская рок-поэзия, современный литературный процесс.

Для цитирования: Данилова Н. К. Семинар по поэтике А. Башлачева // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 178–181. DOI 10.35231/25419803_2022_4_178

27–29 октября 2022 г. в Череповце проходил традиционный (седьмой) фестиваль «Время колокольчиков», посвящённый Александру Башлачёву. В рамках фестиваля на базе Художественного музея Череповца состоялся семинар по поэтике А. Башлачёва, главной задачей которого стало подведение итогов изучения творчества поэта и определение целей и перспектив дальнейших исследований. В работе приняли участие российские и зарубежные литературоведы. Семинар вела Смирнова Юлия Львовна (заведующая Литературным музеем, г. Череповец). С приветственным словом к участникам обратилась Султанова Светлана Николаевна (директор Череповецкого музейного

объединения). Она обратила внимание на интерес учащейся молодёжи и к творчеству поэта-земляка, и к исследованиям на данную тему.

Гавриков Виталий Александрович (профессор Брянского филиала РАНХИГС, г. Брянск) выступил с докладом «Творчество А. Башлачёва как новое слово в русской поэзии». Отметив грандиозный прорыв поэта (за полтора года пройден невероятный путь, создана великая поэзия), В. А. Гавриков выделил несколько аспектов, в которых проявилась индивидуальность поэта и новизна его поэтического опыта. 1) Работа с русским словом: деформация идиомы, изменение связей между словами, вязь смыслов. 2) Звучащая ипостась русской речи: при проговаривании вслух рождаются новые смыслы. 3) Особая роль знаков препинания. 4) Текстовая омонимия. 5) Перетекание мотивов и одновременно слитность и нераздельность их.

Манци Сара (Италия, аспирант РГГУ, г. Москва) выступила с докладом о петербургском симулякре в творчестве А. Башлачёва: «Этот город скользит и меняет название». Предметом исследования была «Петербургская свадьба» поэта. Отмечена новизна трактовки образа Петербурга в русской литературе, а также переключки с традицией. По мнению докладчика, к гоголевским текстам тяготеют бессильные герои Башлачёва, к Блоку – «фонарь», у него же позаимствованы ассоциации с Гражданской войной, у Достоевского – зловещая атмосфера. В качестве новых элементов названа апелляция к поднятию целины. Но, главное – воздействие на слух, зрение, обоняние, тактильность поэзии. В заключение автор предложила свои переводы стихов А. Башлачёва на итальянский язык.

Данилова Наталья Кузьминична (научный сотрудник НОЦ ЛГУ им. А.С. Пушкина, г. Санкт-Петербург) прочитала доклад «Творчество А. Башлачёва как современная классика». Назвав черты, по которым текст причисляют к классическим: завершённость эпохи, закреплённый высокий уровень, принадлежность к единому процессу, особенности художественного решения современных и вечных проблем, – автор на примере анализа произведения определила творчество поэта как становящуюся классику, связанную с историей отечественной и мировой литературы.

Шаулов Сергей Сергеевич (заведующий отделом «Дом-музей М. Ю. Лермонтова» ГМИРЛИ им. В. Даля, г. Москва) сосредоточился на необходимости издания текстов и принципах комментариев к поэзии А. Башлачёва. 1) Пришло время подготовить авторитетное издание произведений автора в соответствии с академическими требованиями. 2) Важен реальный культурно-исторический комментарий, так как многие детали ушедшей эпохи (например, «в рабочий полдень») могут быть не понятны современникам. 3) Интертекстуальный комментарий – предстоит осмыслить близкие и отдалённые, неочевидные связи с мировой и русской классикой («Верка, Надька, Любка» и «Душечка» Богдановича). 4) В юношеских текстах, написанных в соавторстве, выделить то, что принадлежит А. Башлачёву.

Наумов Лев Александрович (писатель, биограф А. Башлачёва, г. Санкт-Петербург) поделился размышлениями о том, что такое гений, творческий акт, феномен дара, в чём актуальность творчества, почему «человек поющий» и сегодня завоевывает внимание.

Доманский Юрий Владимирович (профессор РГГУ, г. Москва) сообщил о начале нового проекта «Проблема литературной репутации». Важно понять, как авторы попадают или не попадают в «канон». В частности, речь идёт о том, как складывалась литературная репутация А. Башлачёва. Его путь не прост. Известность пришла к поэту после смерти во многом благодаря работам литературоведов. Когда стали проводиться конференции, посвящённые его творчеству, когда фигура поэта попала в посттексты, стало понятно, что автор не только признан, но и стал частью современного литературного процесса.

Новиков Алексей Евгеньевич (доцент ЧГУ, г. Череповец) выступил с докладом «Об одной аллюзии Башлачёва». Предметом интереса стала аллюзивность как композиционный приём в творчестве А. Башлачёва. Отмечена перекличка этой особенности в стихотворении монахини Т. Соколовой (Череповец) «Великий Боже Мой!» и в стихотворении А. Башлачёва «Палата № 6».

Natalya K. Danilova

Seminar on the Poetics of A. Bashlachev

The review provides information about the traditional festival "Time of Bells", dedicated to Alexander Bashlachev. The seventh workshop was held on October 27-29, 2022 in Cherepovets. Within the framework of the festival, a seminar was held on the poetic work of A. Bashlachev. The seminar was attended by Russian and foreign literary critics. The participants of the seminar noted the need to publish an academic collection of poems by A. Bashlachev and scientific comments on it. Discussed the features of the poetic word of the author.

Key words: A. Bashlachev, Russian rock poetry, modern literary process.

For citation: Danilova, N. K. (2022) Seminar po poetike A. Bashlacheva [Seminar on the Poetics of A. Bashlachev]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 178–181. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_178

дата получения: 30.10.2022 г.
дата принятия: 06.11.2022 г.
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 30 October 2022
date of acceptance: 06 November 2022
date of publication: 30 December 2022

Н. К. Данилова

«Именно в труде и только в труде велик человек»: судьба производственного романа в русской литературе

Рецензия на книгу: А. А. Гаганова. Производственный роман: кристаллизация жанра. Генезис. Художественность. Герои. Монография. – М.: Спутник+, 2022. – 245 с.

Статья представляет собой краткий отзыв о монографии А. А. Гагановой, посвящённой производственному роману. В исследовании поставлена задача описать историю жанра, пережившего рождение, расцвет и завершение в пределах одной исторической эпохи, выявить причины деградации. Автор представил обширный художественный материал, обобщил литературоведческие, критические и исторические труды. Истолковано понятие «художественного кризиса» жанра.

Ключевые слова: производственный роман, жанр, тема труда.

Для цитирования: Данилова Н. К. «Именно в труде и только в труде велик человек»: судьба производственного романа в русской литературе // Art Logos (искусство слова). – 2022. – № 4. – С. 182–187. DOI 10.35231/25419803_2022_4_182

В 1920–1930-е годы в отечественной литературе формируется уникальный жанр, получивший название производственного романа. Он тесно связан с эпохой, социальным и духовным бытием. По мнению автора исследования А. А. Гагановой, из поля зрения современных аналитиков литературы практически исчез этот пласт литературного наследия. Изучалась лишь идеологическая основа жанра, он рассматривался как разновидность политической, социальной или воспитательной прозы. Представленная монография пыта-

ется восполнить этот пробел: настало время оценить художественную ценность производственного романа. Автор изучает и систематизирует обширный художественный материал, литературоведческие, критические и исторические труды. Поставлена грандиозная задача: не только обозреть историю жанра (во многом специфическую), определить художественные возможности его, но и понять, почему произошло саморазрушение жанра.

А. А. Гаганова уточняет определение жанра производственного романа, даёт своё толкование «художественного кризиса», необходимое для понимания деградации жанра.

Формально этот пласт литературы начинается своё бытование от слов Горького на I съезде писателей о человеке труда, способном преобразовать мир, и о труде, способном стать искусством. На жанр сразу возлагались определенные социальные функции – воспитание человека. Труд обладает огромным художественным потенциалом, потому что в нём возможна личностная самореализация. Сверхзадача, поставленная Союзом писателей, отождествляла труд с радостью, вдохновением. На практике самостоятельный литературный феномен сложился намного раньше, он создавал образ новой реальности: о новых людях в новой жизни.

Содержательной основой жанра становится тема труда. Автор подчёркивает, что она может быть истолкована слишком широко, тогда корпус произведений станет необозримым. Поэтому предлагается ограничить его материал заводом, стройкой, конвейером. Художественной доминантой становится человек труда. Оговаривается, что это был беспрецедентный эксперимент – развитие жанра вслед за развитием промышленных гигантов. Тем не менее, производственный роман как многообещающая стратегия XX века не достиг высот, сравнимых с военной, деревенской прозой или прозой русского зарубежья. Здесь следуют объяснения о зависимости от идеологии социалистического реализма, и о включении в художественную ткань элементов публицистики, что затрудняет анализ текста.

А. А. Гаганова замечает, что не всем пишущим покорилась задача соединить идейную направленность с художественным заданием текста. В произведениях, где сюжет строит-

ся на взаимоотношениях людей, можно найти переключки с творчеством писателей предшествующей эпохи (Г. Успенский, Ф. Решетников, В. Вересаев), и это было интересно читателям. Но повествование о человеческих страданиях на фоне производства не отвечало жизнеутверждающему пафосу соцреализма. В свою очередь, желание некоторых авторов нивелировать личную трагедию вызвало недоверие у читателей и отторжение подобных героев.

Далее излагается предыстория жанра. Она невелика, к ней автор относит дореволюционные рассказы о человеке труда, с оговоркой – тексты натуральной школы, революционно-пролетарские повести, где изображен тяжёлый беспросветный быт. Отмечено обращение к западной традиции: эпоха промышленной революции требовала адекватного художественного воплощения. Появился индустриальный роман с попыткой изобразить «осколок действительности». Русские писатели заимствовали у него очерковую детализацию. В результате эта черта, а также социальная задача воспитания нового человека привели к снижению роли психологизма в разработке характеров и снижению художественного уровня произведений.

Также в жанре использовались традиции политического и социального романа: заимствована борьба, столкновение идеологий, личных взглядов, детерминирование общего над частным.

Далее в работе речь идёт о формировании художественного канона. Для этого автор выбирает три критерия: художественный образ, уникальность произведения, эстетическая и этическая ценность. Не всем критериям отвечает художественная практика производственного романа: «буржуазному» психологизму противопоставлялась «эстетика машины», эстетика строительства – красоте природы, деревенским пейзажам отказывали в красоте. Создание романа приравнивалось к производственному процессу.

В условиях социального заказа формируется героический пафос произведения, он же, по утверждению А. А. Гагановой, сыграл роль бомбы замедленного действия. Создание социально правильных произведений приводило к художественно неубедительным персонажам, которые ставят общее бла-

го выше личного и ради него рискуют жизнью. Героический пафос постепенно становится художественно неоправданным. В годы оттепели острота конфликтов снизилась, проблематика измельчала до будничной рутины.

Более подробно автор анализирует коллективный сборник «Беломорско-Балтийский канал» как образец воспитательной прозы. Конфликт добра и зла и задача перековки человеческой души, заданные «Беломорстроем», становятся эталоном для производственной темы.

Изучая публицистическую специфику производственного романа (стилистическое влияние журналистики на художественную образность), А. А. Гаганова приходит к выводу, что такая стилистика неприемлема для романа. Художника лишили права на авторство и личную уникальность. Подлинные художники слова различали художественное слово и публицистику, сторонники «социального заказа» – нет. Тема труда становится конъюнктурной.

В монографии предлагается периодизация истории производственного романа. Она строится с учетом эволюции литературного портрета героев, отмечается смена художественных доминант в образе героя. Названы следующие этапы:

1. Начало индустриализации и первые пятилетки (тяжёлый физический труд). Этап зарождения жанра 1924–1940 гг.
2. Отечественная война и послевоенные годы 1941–1953 гг. (напряжённый труд в экстремальных условиях).
3. Период экстенсивных экономических реформ 1954–1964 гг. (разнообразный труд специалистов).
4. Научно-техническая революция и покорение космоса 1965 – конец 1970-х гг. (деканонизация образа «супермена в спецовке» и смена парадигмы: новый социальный лидер – учёный).

Здесь приведены полные списки произведений по этапам с характеристиками главных черт каждого. Описан и систематизирован обширный фактический материал, что является безусловной заслугой исследования. Проанализированы ведущие произведения каждого этапа.

Исследователь характеризует сложившиеся устойчивые черты производственного романа: социальный пафос, эпическую мифологизацию образа героя, сюжетную установку на «биографию завода», доминирующую над историей личности.

Отмечается, что постепенно из производственной темы уходит главное звено – образ сверхзадачи, достижение невозможного. На смену «миссии», «призванию» (связанных с уникальностью и совершенством) приходит личная цель, то есть меняются лидерские позиции героя. Роман на этом мельчает.

Завершается исследование размышлением об эволюции образа героя производственного романа. Справедливо отмечено, что материал мёртв, пока не появляется человек. Если замысел сосредоточен только на производственной теме, роман заканчивается неудачей.

Особое внимание в работе уделяется портрету героя. Расшифровываются понятия: "изобразительная выразительность", "внешний портрет", "психологическая глубина", "внутренний портрет".

Жанр использует два вида портрета: изобразительный (героический, романтический, сатирический) и психологический. По мнению А. А. Гагановой, изобразительные средства в производственном романе довольно скоро становятся плакатными, психологические часто не удаются. В психологическом портрете жанра выделены четыре базовых категории: отношение к людям, к труду, к вещам, отношение к самому себе. На ранних этапах важно отношение к труду, в структуре личности доминирует воля. В 1960-е годы, особенно в романах об учёных, – отношение к себе.

Тенденция разрушения жанра сказалась в том, что индивидуально-психологические категории сменялись социальным пафосом и воодушевлением трудовых побед. Исследователь подчёркивает, что противоречия в создании образа героя завели жанр в тупик: героическому эпосу не соответствует психологизм и изобразительная незавершённость литературного портрета, также не соответствует идея полифонизма, проявляющая полярные грани личности в условиях морального выбора. Мифологизация портрета разрушала эстетические установки. Кроме того, губительную роль сыграли критика

и система пропаганды в прессе, потому что стали ведущим фактором в формировании художественного канона.

Автор приходит к выводу, что проблема художественного образа в производственном романе не нашла конструктивных решений.

Natalya K. Danilova

“It is in labor and only in labor that a man is great”: The Fate of a Production Novel in Russian Literature

Book review: A. A. Gaganova. Production novel: crystallization of the genre. Genesis. Artistry. Heroes. Monograph. — M.: Sputnik +, 2022. — 245 p.

The article is a brief review of the monograph by A. A. Gaganova, dedicated to the industrial novel. The aim of the study is to describe the history of a genre that experienced its birth, flourishing and completion within the same historical era, to identify the causes of degeneration. The author presented an extensive artistic material, summarized literary, critical and historical works. The concept of "artistic crisis" is interpreted.

Key words: production novel, genre, labor theme.

For citation: Danilova, N. K. (2022) «Imenno v trude i tol'ko v trude velik chelovek»: sud'ba proizvodstvennogo romana v russkoj literature [“It is in labor and only in labor that a man is great”: The Fate of a Production Novel in Russian Literature]. *Art Logos – The Art of Word*. No. 4. Pp. 182–187. (In Russian). DOI 10.35231/25419803_2022_4_182

дата получения: 20.08.2022 г.
дата принятия: 06.09.2022 г.
дата публикации: 30.12.2022 г.

date of receiving: 20 August 2022
date of acceptance: 06 September 2022
date of publication: 30 December 2022

Сведения об авторах

Гавриков Виталий Александрович, профессор Брянского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы, доктор филологических наук (Российская Федерация, г. Брянск); e-mail: yarosvett@mail.ru; ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

Данилова Наталья Кузьминична, научный сотрудник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Российская Федерация, Санкт-Петербург); e-mail: natali-danilov@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0001-9739-5624

Ерик Гулнур, докторант Евразийского национального университета им. Л. Н. Гумилёва (Республика Казахстан, Астана); e-mail: yerikgulnur88@mail.ru; ORCID ID: 0000-0001-7283-2402

Карпов Александр Анатольевич, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук, профессор (Российская Федерация, Санкт-Петербург); e-mail: aleksandrkarpoff@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0002-2813-9966

Миягава Кинуё, научный сотрудник Высшей школы наук и искусств университета Токио, доктор филологических наук (Государство Япония, Токио); e-mail: kinuyo@mbd.ocn.ne.jp; ORCID ID: 0000-0001-7044-8132

Оверина Ксения Сергеевна, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат филологических наук (Российская Федерация, Санкт-Петербург); e-mail: k.overina@spbu.ru; ORCID ID: 0000-0002-2958-7664

Оксенчук Вера Николаевна, аспирант Калужского государственного университета им. К. Э. Циолковского (Российская Федерация, г. Калуга); e-mail: vera-yakushkina@mail.ru

Пономарева Марина Валерьевна, доцент Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат филологических наук (Российская Федерация, Санкт-Петербург);
e-mail: marinus.ponomarus@gmail.com; ORCID ID: 0000-0002-7971-4430

Садовникова Юлия Михайловна, аспирант Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского (Российская Федерация, г. Калуга);
e-mail: orangelioness@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0003-4788-0490

Уразаева Куралай, профессор Евразийского национального университета им. Л. Н. Гумилёва, доктор филологических наук (Республика Казахстан, Астана);
e-mail: kuralay_uraz@mail.ru; ORCID ID: 0000-0001-8341-7562

Цуканов Евгений Александрович, доцент Высшей школы печати и медиатехнологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, кандидат филологических наук (Российская Федерация, Санкт-Петербург);
e-mail: tsukanov_1975@inbox.ru

Шурупова Ольга Сергеевна, профессор Липецкого государственного педагогического университета им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, доктор филологических наук, доцент (Российская Федерация, г. Липецк);
e-mail: shurupova2011@mail.ru; ORCID ID: 0000-0001-6987-9883

Щукина Наталия Евгеньевна, старший преподаватель Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Российская Федерация, Санкт-Петербург);
e-mail: nat5035@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0002-1939-6776

About Authors

Danilova Natalya K., Researcher, Pushkin Leningrad State University, PhD of Philology (Russian Federation, St. Petersburg);
e-mail: natali-danilov@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0001-9739-5624

Gavrikov Vitaly A., Professor, the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Bryansk Branch, Doctor of Science in Philology (Russian Federation, Bryansk);
e-mail: yarosvettt@mail.ru; ORCID ID: 0000-0002-7410-8714

Karpov Alexander A., Professor, Saint-Petersburg State University, Doctor of Science in Philology (Russian Federation, St. Petersburg);
e-mail: aleksandrkarpo@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0002-2813-9966

Miyagawa Kinuyo, Researcher, University of Tokyo (Graduate School of Arts and Sciences), PhD of Philology (Japan, Tokyo);
e-mail: kinuyo@mbd.ocn.ne.jp; ORCID ID: 0000-0001-7044-8132

Overina Kseniya S., Assistant Professor, Saint-Petersburg State University, PhD of Philology (Russian Federation, St. Petersburg);
e-mail: k.overina@spbu.ru; ORCID: 0000-0002-2958-7664

Oxenchuk Vera N., Postgraduate Student, Kaluga State University n.a. K. E. Tsiolkovsky (Russian Federation, Kaluga);
e-mail: vera-yakushkina@mail.ru

Ponomareva Marina V., Assistant Professor, Saint-Petersburg State University, PhD of Philology (Russian Federation, St. Petersburg);
e-mail: marinus.ponomarus@gmail.com; ORCID ID: 0000-0002-7971-4430

Sadovnikova Juliya M., Postgraduate Student, Kaluga State University n.a. K. E. Tsiolkovsky (Russian Federation, Kaluga);
e-mail: orangelioness@yandex.ru; ORCID ID: 0000-0003-4788-0490

Shurupova Olga S., Professor, Lipetsk State Pedagogical University n.a. P. P. Semenov-Tyan-Shansky, Doctor of Science in Philology (Russian Federation, Lipetsk);
e-mail: shurupova2011@mail.ru; ORCID ID: 0000-0001-6987-9883

Shchukina Nataliya E., Associate Professor, Pushkin Leningrad State University (Russian Federation, St. Petersburg);
e-mail: n.schukina@lengu.ru; ORCID ID: 0000-0002-1939-6776

Tsukanov Evgeny A., Associate Professor, Technologies of the Media, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Higher School of Printing and Media Technologies PhD of Philology (Russian Federation, St. Petersburg);
e-mail: tsukanov_1975@inbox.ru

Urazaheva Kuralay B., Professor, L. N. Gumilyov Eurasian National University, Doctor of Science in Philology (Kazakhstan, Astana);
e-mail: kuralay_uraz@mail.ru; ORCID ID: 0000-0001-8341-7562

Yerik Gulnur, PhD Student, L. N. Gumilyov Eurasian National University (Kazakhstan, Astana);
e-mail: yerikgulnur88@mail.ru; ORCID ID: 0000-0001-7283-2402

Правила направления рукописей статей для публикации в научном журнале «Art Logos» («Искусство слова»)

К публикации в журнале «Art Logos» принимаются статьи, отражающие широкий спектр проблем современного научного знания в области филологии.

Материал должен быть представлен одним файлом в следующей последовательности:

1. Сведения об авторе

Фамилия, имя, отчество полностью, место работы и занимаемая должность, ученая степень, звание, почтовый адрес, электронный адрес, идентификатор ORCID (можно получить здесь: <https://orcid.org/>), контактный телефон.

2. Автореферат

Автореферат содержит:

- название статьи и ФИО автора – на русском и английском языках;
- аннотацию статьи на русском и английском языках объемом не менее 1000 знаков с пробелами;
- ключевые слова и словосочетания (7–10 слов) на русском и английском языке.

3. Статья

Объем статьи – не менее 18 и не более 44 тыс. знаков с пробелами. Поля по 2,0 см; красная строка – 1,0 см. Шрифт Times New Roman Сур, для основного текста размер шрифта – 14 кегль, межстрочный интервал – 1,5 пт.; для литературы и примечаний – 10 кегль, межстрочный интервал – 1,0 пт.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок в автоматическом режиме Word. Ссылки на литературу оформляются в тексте в квадратных скобках, например [7] или [5, с. 56–57]. Список литературы (в алфавитном порядке) помещается после текста статьи.

Русские источники необходимо транслитерировать, для автоматической транслитерации использовать программу <https://transliteration.pro/bsi>

Рекомендуемый алгоритм работы с рукописью статьи

1. Определите тип публикации:

- *научная статья / Original article* – развернутый формат представления результатов логически завершенного научного исследования; – 8–10 стр., 5–8 рисунков, не менее 15 ссылок;
- *обзорная статья / Review* – критическое обобщение какой-то исследовательской темы; от 10 и более страниц, от 5 и более рисунков, от 50 ссылок;
- *краткое сообщение / Short Communication* – краткий формат представления отдельных результатов логически завершенного научного исследования; – не более 2500 слов, не более 2-х рисунков или таблиц, минимум 8 ссылок.

2. Определите шифр УДК: <https://teacode.com/online/udc/>

3. Определите шифр ГРНТИ: <https://grnti.ru/>

4. DOI присваивается редакцией после принятия статьи к публикации.

5. Оформите статью по шаблону, учитывая следующие рекомендации:

- **Заголовок статьи** призван кратко (максимум 10–12 слов) и точно отражать содержание статьи и полученные научные результаты.
- **Аннотация.** Рекомендуемый объем не менее 1000 знаков с пробелами. Недопустимо копировать в аннотацию фрагменты соответствующих разделов статьи за исключением рубрики «Материалы и методы».
- **Ключевые слова.** 7–10 слов, точно отражающих содержание статьи. Не рекомендуется использовать объемные словосочетания, за исключением общепринятых терминов.
- **Благодарности.** В разделе целесообразно упомянуть людей и организации, которые

оказали автору финансовую и иную поддержку в процессе подготовки статьи, в том числе рецензентов.

• **Введение.** Рекомендуемый объем 2–4 страницы. Содержит формулировку научной проблемы, обоснование ее актуальности и новизны, значение для развития соответствующей отрасли знания. Введение содержит обзор основных актуальных источников, на которые опирается автор. Целесообразно рассмотреть не менее 20 публикаций. Завершить введение следует формулировкой цели, задач и гипотезы исследования. Заголовков «Введение» внутри статьи не указывается, ввиду особенностей технической верстки журнала.

• **Материалы и методы.** Рекомендуемый объем 1–2 страницы. Содержит описание методики исследования, ее объекта и последовательности.

• **Результаты.** Рекомендуемый объем 4–5 страниц. Содержит систематизированное изложение основных результатов исследования с целью доказательства гипотезы, в том числе необходимый иллюстративный материал (рисунки, таблицы).

• **Обсуждение и выводы.** 1–2 страницы. Содержит формулировку результатов исследования, выводов и рекомендаций по дальнейшему осмыслению темы.

• **Список литературы.** Содержит не менее 20 источников по теме исследования. ВСЕ источники должны быть процитированы в тексте. NB! НЕ допускается помещение в список литературы интернет-ресурсов, нормативных правовых актов, учебных изданий, диссертаций и авторефератов диссертаций, источников, недоступных широкой научной общественности (ссылки на указанные материалы допустимы в формате постраничных сносок).

Если авторов несколько, после текста статьи необходимо указать личный вклад в выполненную работу каждого соавтора. Порядок указания авторов статьи согласуется ими самостоятельно.

Личный вклад соавторов
Personal co-authors contribution
00/00

Рисунки и таблицы

Нумерация рисунков в рамках статьи сквозная, подрисуночная подпись начинается со слова «Рис.» и цифры, соответствующей номеру рисунка в порядке встречаемости в тексте. Если рисунок один, слово пишется без сокращения, цифра после нее не ставится. Подпись к рисунку выравнивается по центру и размещается в тексте статьи.

Рисунки не следует вставлять в текстовый документ со статьей, поскольку при этом происходит потеря качества. Изображения должны быть представлены в редакцию отдельными файлами в следующих форматах:

- TIFF (300 dpi)
- PNG
- JPG/ JPEG

Исходные файлы изображений должны быть пронумерованы в соответствии с порядком упоминания в тексте. Диаграммы и графики, как и рисунки, представляются в вышеперечисленных форматах.

Пример наименования файла изображения: **01.jpg**

Если в статье предполагается использование нескольких изображений, автором самостоятельно создается архив с рисунками и направляется в редакцию. Предпочтительно использовать для архивации файлов программу 7-Zip: <https://www.7-zip.org/>.

Таблицы используются для наглядного представления числового материала. Таблица должна иметь ширину 16 см и не менее трех граф. Таблицы нумеруются по сквозному принципу в порядке упоминания в тексте арабскими цифрами, название таблицы должно следовать после номера на следующей строке. Если таблица одна, то после слова «Таблица» номер не ставится.

Примеры оформления библиографического описания различных источников

Монография

- Гродецкая А. Г. Гончаров в литературном доме Майковых. 1830–1840-е годы. – СПб.: ИРЛИ РАН; Полиграф, 2021. – 432 с.

Статья в журнале

- Савко И. Э. Система упражнений по обучению грамматическим нормам русского литературного языка // Русский язык и литература. – 2008. – No 6. – С. 22–31.

Статья в журнале с указанием DOI

- Николина Н. А., Петрова З. Ю. Ключевые образные поля в текстах современной русской прозы // Верхневолжский филологический вестник. – 2021. – № 4. – С. 93–101. DOI 10.20323/2499-9679-2021-4-27-93-101.

Статья в сборнике трудов конференции

- Жуков А. В. О потенциальности фразеологических единиц // Пушкинские чтения-2018. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXIII международной научной конференции. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2018. – С. 371–379.

Статья в сборнике научных статей

- Мучник Х. «Раковый корпус»: Судьба и вина // Солженицын: мыслитель, историк, художник. Западная критика 1974–2008: сб. науч. ст. – М.: Русский путь, 2010. – С. 558–574.

Монография на иностранном языке

- Durand R. Handbook to the poetry of Rudyard Kipling. – Garden City; New York: Doubleday, Page&Co., 1914. – 386 p.
- Jeffris L. Opposition in discourse. The construction of oppositional meaning. – London: Continuum, 2010. – 150 p.

Статья в журнале на иностранном языке

- Ralph M. Balthasar and Speyr: First Steps in a Discernment of Spirits // Angelicum. – 2014. – Vol. 91. – No. 2 – Pp. 273–302.

Примеры описания постраничных сносок

Интернет-ресурсы

- Адамов А. Ветвь // Слово/Word. – 2013. – № 78. Электронный ресурс. URL: <https://magazines.gorky.media/slovo/2013/78/vetv.html?ysclid=l7n9k8iil1701490013> (дата обращения: 01.07.2022).
- Трубецкая Н. А. Вера Анатольевна Пушкина (Константинович): к неизвестным страницам биографий представителей рода Пушкиных // Музеумания. Электронный ресурс. URL: https://muzeumania.ru/2022/06/06/trubeckaya-pushkina/?ysclid=l7nc2do7fp72375959#_ftn7 (дата обращения: 01.07.2022).

Интернет ресурсы на иностранном языке

- Clubfoot. – Available at: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/clubfoot> (accessed 20 June 2022).

Нормативные правовые акты

- Об образовании в Российской Федерации: федер. закон № 273-ФЗ от 29 дек. 2012 г.

Учебные издания

- Русский язык. 8 класс: учеб. / Л. М. Рыбченкова, О. М. Александрова, О. В. Загоровская, А. Г. Нарушевич. – М.: Просвещение, 2017. 223 с.
- Пасечник С. В. Логика: учеб. М.: Просвещение, 2006. 256 с.

Диссертация и автореферат диссертации

- Мкртчян Т. Ю. Речевое поведение журналистов в политическом теле- и радиоинтервью (на материале русского и английского языков): дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2004. 181 с.

- Сотова И. А. Теория и практика самоконтроля в письменной речевой деятельности школьников на уроках русского языка: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Москва, 2008. 47 с.

References

References должны быть представлены в латинице. Необходимо учитывать, что:

- при переводе указанных сведений недопустимо использовать машинный перевод;
- сведения должны соответствовать тексту на русском языке.
- для оформления References целесообразно использовать автоматические системы транслитерации, например, <http://translit-online.ru/> используя две основные формулы:

Для научных статей

Familia, I. O. (Year) *Trasliteraciya zagolovka stat'i* [Translation of the headline of the article]. *Trasliteraciya nazvaniya istochnika – Translation of the headline of the source*. Vol. 0. No. 0. Pp. 0–0. (In Russian).

Для книг

Familia, I. O. (Year) *Trasliteraciya nazvaniya knigi* [Translation of the headline of the book]. Place: Izdatel'stvo. (In Russian).

Примеры оформления References

Монография

- Grodeckaya, A. G. (2021) *Goncharov v literaturnom dome Majkovykh. 1830–1840-e gody* [Goncharov in the Maikov literary house. 1830–1840s / rev. Ed. A. Yu. Balakin]. St. Petersburg: Institute of Russian Literature RAS; Poligraf. (In Russian).

Статья в журнале

- Savko, I. E. (2008) Sistema uprazhnenij po obucheniyu grammaticheskim normam russkogo literaturnogo yazyka [The system of exercises for teaching the grammatical norms of the Russian literary language]. *Russkij yazyk i literature – Russian language and literature*. No. 6. Pp. 22–31. (In Russian).

Статья в сборнике трудов конференции

- Zhukov, A. V. (2018) O potencial'nosti frazeologicheskikh edinic [On the potentiality of phraseological units] *Pushkinskie chteniya–2018. Hudozhestvennye strategii klassicheskoy i novoy slovesnosti: zhanr, avtor, tekst*. [Pushkin Readings–2018. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text]. Proceedings of the XXIII international scientific conference. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University. Pp. 371–379. (In Russian).

Статья в сборнике научных статей

- Muchnik, KH. (2010) «Rakovyy korpus»: Sud'ba i vina [“Cancer Ward”: Fate and Guilt]. *Solzhenitsyn: myslitel', istorik, khudozhnik. Zapadnaya kritika 1974–2008* [Solzhenitsyn: thinker, historian, artist. Western Criticism 1974–2008]. Moscow: Russkij put' Publ. Pp. 558–574. (In Russian).

Рукописи статей в обязательном порядке оформляются в соответствии с требованиями для авторов, установленными редакцией. Редакция не вступает в переписку с авторами статей, получившими мотивированный отказ в опубликовании. Статьи, оформленные не по правилам, редакцией не рассматриваются.

При оформлении статьи необходимо руководствоваться шаблоном, размещенном в разделе "Авторы" на странице журнала: <https://lengu.ru/mag/art-logos/avtoram-5>

Материалы, оформленные в соответствии с требованиями, необходимо направить на e-mail главного редактора art.logos@lengu.ru

научный журнал

Art Logos

(искусство слова)

№ 4 (21)

Редактор **Т. В. Мальцева**
Технический редактор **Н. П. Никитина**
Верстальщик **Е. И. Ягин**
Оригинал-макет и обложка **Е. И. Ягин**

Подписано в печать 30.12.2022. Формат 60x84 1/16.
Гарнитуры Jost, Lora. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 12,25. Тираж 500 экз. (первый завод – 50 экз.)
Заказ № 1828

Адрес учредителя, издателя
196605, Россия, Санкт-Петербург,
г. Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10.
тел. +7(812) 466-65-58 <http://lengu.ru/>
e-mail: pushkin@lengu.ru

Адрес редакции
196605, Россия, Санкт-Петербург,
г. Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10.
тел. +7(812) 451-91-76 <http://lengu.ru/>
e-mail: art.logos@lengu.ru