

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
Факультет филологии и коммуникации

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

ЧЕЛОВЕК ТЕКСТ ДИСКУРС

*V Всероссийская с международным участием
научная конференция, посвященная
80-летию со дня памяти
Алексея Алексеевича Ухтомского
23–24 сентября 2022 года*

Ярославль
Филигрань
2022

УДК 80(063)
ББК 80я431
Ф54

Издание осуществлено при поддержке Российского научного фонда по проекту № 23-28-01302 «Методология аксиологического подхода к изучению русской словесности А. А. Ухтомского и Д. И. Чижевского

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и теории словесности МГЛУ, ведущий научный сотрудник ГМИРЛИ им. В. И. Даля (Московский дом Достоевского), *В. В. Борисова;*

доктор филологических наук, профессор Отделения русского языка Национального исследовательского Томского политехнического университета, *О. В. Седелникова*

Филологические чтения. Человек. Текст. Дискурс :
Ф54 V Всероссийская с международным участием научная конференция, посвященная 80-летию со дня памяти Алексея Алексеевича Ухтомского, 23–24 сентября 2022 года / сост. Е. А. Федорова ; Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова, Фак. филологии и коммуникации. – Ярославль : Филигрань, 2022. – 386 с. – ISBN 978-5-6049104-6-7.

Сборник содержит материалы V Всероссийской с международным участием научной конференции «Филологические чтения. Человек. Текст. Дискурс», которая состоялась 23–24 сентября 2022 года в Ярославском государственном университете им. П. Г. Демидова и посвящена памяти выдающегося ученого и мыслителя А. А. Ухтомского.

Рекомендуется всем, кто интересуется проблемами методологии исследования художественного текста, аксиологического подхода к тексту, изучения «городского текста», проблем дискурса и языковой личности, художественного стиля, переводческой практики, методики преподавания словесности.

В материалах сборника выражены различные ценностные векторы авторов, но опора на труды А. А. Ухтомского позволяет осуществить аксиологический подход к тексту в рамках традиционной национальной культуры. В рубрике «Pro et contra» публикуются полемические статьи по аксиологическим вопросам.

УДК 80(063)
ББК 80я431

ISBN 978-5-6049104-6-7

© Коллектив авторов, 2022
© ЯрГУ, 2022

Содержание

<i>Соколова Л. В.</i> Приветственное слово участникам конференции. Значение наследия А. А. Ухтомского для гуманитарных наук	7
<i>Александров И. А.</i> Локус городского двора в поэзии В. Ф. Ходасевича	11
<i>Андреева В. Г.</i> «Доминанты» жизни и поведения Николая I в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»	18
<i>Антонова Л. Г.</i> Городская среда как благоприятное пространство для гуманитарных проектов: поиски и решения	31
<i>Архипова В. М.</i> Коммуникативные неудачи героев в повестях Ф. М. Достоевского «Бобок» и М. А. Булгакова «Дьяволиада»	38
<i>Баталова Т. П., Федянова Г. В.</i> Заголовочный комплекс в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди»	44
<i>Башикиров Д. Л.</i> Обратное время в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»	51
<i>Беликова Е. Э.</i> «Блудящий огонь» как метафорическая характеристика Марка Волохова в романе И. А. Гончарова «Обрыв»	60
<i>Бойчук Е. И., Воронцова И. А.</i> Теоретические вопросы исследования доминанты художественного текста	64
<i>Васильев Д. В.</i> Своеобразие проявлений сферы бессознательного в духовном движении героя повести Ф. М. Достоевского «Двойник»	75
<i>Вильцина М. А., Кочешкова Л. Е.</i> Интерпретация литературного произведения в цифровую эпоху: возможности использования видеотехнологий при изучении литературы в 8–11 классах	81
<i>Виноградова О. Н.</i> Восприятие А. А. Ухтомским доминанты Л. Н. Толстого	87
<i>Глушко Е. В., Есакова П. А., Младинская С. А.</i> Английский как международный язык с точки зрения переводческой практики	94

<i>Державина С. Е.</i> Оппозиция «правда – ложь» в драматургическом дискурсе Н. А. Некрасова («Петербургский ростовщик», «Актер») ...	104
<i>Дорофеева Л. Г., Рябец В. А.</i> Киево-Печерский патерик в контексте «Лествицы» Иоанна Синайского: функция цитаты	112
<i>Дьячук М. В.</i> Идентичность и город (эстетический и композиционный анализ пьесы Е. Гришковец «Город»)	120
<i>Захарова М. В.</i> Отношение к иронии как один из аспектов описания языковой личности	127
<i>Зуева Ю. Е.</i> Доминанта души «смешного человека»: от «Двойника» к «Собеседнику» (по А. А. Ухтомскому)	133
<i>Иерусалимская А. Ю.</i> «Закон заслуженного собеседника» в романе Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Три страны света»	138
<i>Каменецкая Т. Я.</i> Три «шинельные истории» из жизни и творчества уральского писателя Ф. М. Решетникова	144
<i>Корнева Е. А.</i> Иконичность в житии Иоанна Лествичника (на материале Киприановского списка)	156
<i>Кручинина В. В.</i> Активные процессы медиатации юридического дискурса в современную эпоху	161
<i>Кульванова А. Д.</i> Горцы и русские в «кавказском тексте» М. Ю. Лермонтова: элементы сближения	165
<i>Ливанова А. Ю.</i> «Доминанта души» героев Л. Н. Толстого: попытка интерпретации (по учению А. А. Ухтомского)	171
<i>Лиленко И. Ю.</i> Статья «Три идеи» из «Дневника Писателя» Ф. М. Достоевского за 1877 год в немецких переводах	176
<i>Мамедова И. О.</i> Проблемы билингвизма и диглоссии в современном обществе	185
<i>Мамедова И. О.</i> Языковая личность и проблемы билингвизма в современном обществе	191
<i>Моторин А. В.</i> Православие в изображении Н. С. Лескова	198
<i>Неронова И. В.</i> Город как пространство и персонаж в цикле М. Фрая «Лабиринты Ехо»	205
<i>Поздеева О. Е.</i> Гордая героиня Ф. М. Достоевского в романе «Идиот»: проблема Двойника и Собеседника	213

<i>Полехина М. М.</i> Аксиологический подход к интерпретации художественного текста	218
<i>Полтевская К. Е.</i> Пьеса А. С. Суворина «Вопрос»: между классической и «новой» драмой	227
<i>Пономарева А. А.</i> Герой-наблюдатель в прозе Н. Д. Хвоцинской (рассказ «Вьюга»)	233
<i>Пращерук Н. В.</i> О духовной связи поколений (на материале романа-хроники Е. Р. Домбровской «Воздыхания окованных. Русская сага»)	241
<i>Прохорова С. Н.</i> Жанр афиши в городской среде Ярославля	249
<i>Рожкова Ю. А.</i> Речевые жанры в романе Ф. М. Достоевского «Игрок»: доминанта души героя (по учению А. А. Ухтомского) ..	256
<i>Саленко О. Ю.</i> Хронотоп и доминанта как категории в изучении индивидуального стиля (на примере стихотворений А. Фета, А. Апухтина, К. Фофанова)	262
<i>Соколова М. А.</i> Прецедентные тексты на уроках литературы при изучении творчества С. А. Есенина	269
<i>Степченкова В. Н.</i> Мистика в романе Ф. М. Достоевского «Братя Карамазовы»	276
<i>Суханова И. А., Мирославская И. Н.</i> Русский Фауст, он же Гамлет: интертексты «Доктора Живаго»	286
<i>Суханова И. А.</i> Эпизод проигрыша «брatца Роди» в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» с точки зрения интертекстуальных источников	294
<i>Тимофеев Н. К.</i> Редкое прижизненное издание Я. П. Полонского «Лепта в пользу нуждающихся: несколько стихотворений»	302
<i>Тоичкина А. В.</i> Аксиологические основы научного метода Д. И. Чижевского в его работах о Ф. М. Достоевском (поэма «Легенда о великом инквизиторе»)	309
<i>Хлебцова А. В.</i> Мотив семьи в романе К. М. Симонова «Последнее лето»	317
<i>Ходинская М. В.</i> Биография города: истоки жанра	321

<i>Фёдорова Е. А.</i> «Пороговое состояние» личности и формирование новой доминанты: Ф. М. Достоевский и А. А. Ухтомский	327
<i>Чунина Ю. О.</i> Особенности коммуникации автора с читателем в фельетонах и повестях М. А. Булгакова	336
<i>Шехтман Э. Н.</i> Некоторые виды выдвижения (на материале произведений А. Кристи)	343
<i>Эрлих М. А.</i> Способы репрезентации концепта «страх» в романной трилогии И. А. Гончарова	353
<i>Юношева В. С.</i> Категория страдания в художественном дискурсе Е. С. Гинзбург	358

PRO ET CONTRA

<i>Богданова О. В., Лю Миньцзе</i> Наследие русской классики: рассказ И. А. Бунина «Косцы» и его новая интерпретация	364
<i>Качков И. А.</i> К вопросу о новой интерпретации рассказа И. А. Бунина «Косцы»	374

Л. В. Соколова

lvsokolova2001@mail.ru

Санкт-Петербургский государственный университет
(Санкт-Петербург, Россия)

**Приветственное слово участникам конференции
Значение наследия А. А. Ухтомского
для гуманитарных наук**

Дорогие друзья, уважаемые коллеги!

От имени ученых Санкт-Петербургского государственного университета и от себя лично хочу поздравить Вас с открытием V Всероссийской научной конференции «Филологические чтения. Человек. Текст. Дискурс». Для меня особенно ценно, что конференция посвящена 80-й годовщине со дня смерти Алексея Алексеевича Ухтомского, человека удивительнейшей судьбы, крупнейшего ученого-мыслителя.

Ухтомский – явление в русской культуре уникальное. В истории науки найдется немного деятелей, которые могли бы сравниться с ним по широте кругозора, мощи ума, разносторонности интересов и поражающей активности в самых различных областях человеческой мысли. Ему суждено было заложить основы комплексной науки о человеке, где сам человек предстает в единстве его начал – биологических, духовных, нравственных. И стержнем к пониманию этого триединства служит разработанный им принцип доминанты, некий системообразующий принцип, который проявляется на различных уровнях организации человека. Открытый в области физиологии, принцип доминанты лег в основу создания Ухтомским определенной понятийной вертикали, которая связывает в единое целое иерархически построенную систему взаимоотношений человека с миром, начиная с клеточных механизмов его жизнедеятельности и кончая принципами, законами организации человеческого общежития.

И в этом кроется глубочайший смысл, попытка построить систему, раскрывающую естественную, природную подоплеку высших духовных и нравственных установок личности и общества. И воспринять эту систему, проникнуть в полифоничность высказанных Ухтомским мыслей о природе человека, его судьбе, о его предназначении и есть наша общая задача.

Отсюда понятным становится и все возрастающий интерес именно гуманитариев ко всему, что сделано Ухтомским в большой науке: по стилю мышления, по широте кругозора, по диапазону обобщений, по остроте предвидений, Ухтомский был гениальным теоретиком именно в области гуманитарного знания, знания, которое предвосхитило целый ряд идей современной науки о человеке. И мне кажется, сегодня гуманитарное наследие Ухтомского, как нельзя более, должно быть востребовано. В наше непростое время, когда мы зачастую сталкиваемся, как некогда сказал Александр Сергеевич Грибоедов, «с колебанием умов ни в чем не твердых», когда идеи национального самосознания подменяется националистическим, когда на глазах углубляется пропасть человеческого непонимания позиций другого и других, голос Ухтомского звучит своеобразным духовным и нравственным камертоном, по которому мы можем сверять и свои человеческие потенции, и попытаться ответить на вопрос: «А что же мы привнесли или можем привнести в этот мир?»

Понимание высочайшего значения нравственности, вечной непреходящей ценности каждой человеческой жизни, глубочайшей человеческой личной ответственности за судьбу мира, пронизывает все творчество Ухтомского. Он считал крайне важным воспитать в человеке историческое чувство, чувство Родины, чувство ответственности за ее судьбу. Идеи Ухтомского должны и сегодня помочь нам, порой заблудшим в европейских ценностях, вернуться к нашим национальным истокам, истокам, основанным на идеях любви, верности, взаимопомощи, сострадания, милосердия. А ведь у русской культуры, диалогичной по своей сути, великая созидательная сила, она способна творить человека и через него – весь окружающий мир.

Проблема диалога для Ухтомского крайне важна. Разработанные им в рамках концепции доминанты законы «двойника» и «заслуженного собеседника» дают нам некие морально-эти-

ческие регулятивы человеческих взаимоотношений, но они возрождаются к жизни лишь через индивидуальное осознание каждым из нас смысла собственного существования. И вместе с тем, значение этих эталонов человеческого общежития огромно, поскольку именно они являются двигателями духовной эволюции как конкретного человека, так и общества в целом. Признание важности диалога, диалога человека с самим собой, диалога человека с миром всегда было настоятельной потребностью Ухтомского. И способность к диалогу, к пониманию другого Ухтомский считал одним из лучших проявлений человеческой природы, поскольку именно благодаря диалогу, по его мнению, жизнь должна и может получить новый смысл и красоту.

И, возвращаясь к нашему поводу, к открытию и предстоящей работе вашей конференции я хочу искренне пожелать всем тем, кто уже прикоснулся к великому наследию Ухтомского, кто на практике начал применять его идеи в своих разработках, равно как и тем, кому еще предстоит погрузиться в мир его бесценных мыслей, испытать чувство не только интеллектуального, но и духовного обретения. Ухтомский – это открытая система с мощнейшим интеллектуальным потенциалом, который пробуждает в человеке активное творческое созидающее начало. Ухтомский всегда дает ощущение незаконченности и беспрестанного свободного всеодолевающего движения научной мысли. Но ведь важно и другое. Слово Ухтомского дает живительный импульс мысли сердца, того, что и составляет живительную основу духовного роста. Ведь здесь нет и следа морализирования, нет никаких законсервированных этических правил: Ухтомский – это всегда доверительный разговор, это всегда собеседование, это всегда попытка помочь человеку заглянуть внутрь себя, понять скрытые пружины своего поведения и в целом поучить нас жить в этом мире согласно с сердцем и красотой.

Взгляд Ухтомского всегда был обращен и обращен сегодня в будущее: будущее истории, будущее науки, будущее культуры. И недаром, выступая как-то с напутствием перед университетской студенческой молодежью, Ухтомский сказал такие великие, на мой взгляд, слова: «Я не чувствую себя призванным давать вам заветы, я хотел бы высказать только добрые пожелания на ва-

шем пути, хотел бы подумать вместе с Вами. Легко давать советы, трудно воспитать и поставить на ноги мысль». И в этих словах проявляется его главный и бесценный дар. Ухтомский – это, прежде всего, учитель. Учитель, которого каждый из нас ищет в этой жизни и обретение которого есть великий дар судьбы.

Как вы знаете, восточная мудрость гласит: «Учитель приходит тогда, когда готов ученик». Так постараемся же быть достойными воспринять и тем самым пополнить его наследие.

И в конце я хочу пожелать успехов в работе вашей конференции и, более чем уверена, – в ее плодотворности.

И. А. Александров

aleks-ilia91@yandex.ru

Московский гуманитарный университет (Москва, Россия)

Локус городского двора в поэзии В. Ф. Ходасевича

Аннотация. Предпринята попытка рассмотрения локуса городского двора в поэзии В. Ф. Ходасевича через актуализацию его автобиографического очерка «Младенчество». С одной стороны, существуют стихотворения, в которых этот тип городского пространства связан с поэтизацией будничного мира и преображением души лирического героя («Сны», «2-го ноября», «Музыка», «В заседании»). С другой стороны, в нескольких текстах двор показан местом хаоса, зарождающего «тихий ад» внутреннего мира. Предполагается, что такая разница рефлексии обусловлена восприятием двора как личного (оптика целостности) или чужого пространства (оптика фрагментарности)

Ключевые слова: В. Ф. Ходасевич – локус – городской двор – преобразование – хаос – личное – целостность – фрагментарность.

I. A. Alexandrov

The locus of the city yard in the poetry of V. F. Khodasevich

Abstract. An attempt is made to consider the locus of the city yard in V. F. Khodasevich's poetry through the actualization of his «Infancy» autobiographical essay. On the one hand, there are poems in which this type of urban space is associated with the poetization of the everyday world and the transformation of the lyrical hero's soul («Dreams», «November 2nd», «Music», «In session»). On the other hand, in several texts the courtyard is shown as a place of chaos, giving rise to a «quiet hell» of the inner world. It is assumed that such a difference in reflection is due to the perception of the courtyard as a personal (the optics of integrity) or a common space (the optics of fragmentation).

Keywords: V. F. Khodasevich – locus – city yard - transformation – chaos – personal – integrity – fragmentation.

В поэзии В. Ф. Ходасевича, горожанина, москвича-мещанина, связавшего после революции свою жизнь с Петроградом, Берлином и Парижем, городской двор нередко становился предметом пристального внимания автора. В очерке «Младенчество» отражена глубинная, возникшая еще в детстве, связь с этим типом городского пространства: «Как памятен мне этот двор, квадратный, немного покатый к воротам...», «Интересно бывает следить из окна за всем, что делается на дворе...» [5, с. 203]. Затем ностальгические, спокойные интонации сменяются калейдоскопом портретов, хаосом лиц: «Памятно мне и его население: вдова Горбунова с двумя сыновьями-гимназистами, акушерка Баркова, многосемейный портной Раич, страдающий ревматизмом, зимой и летом ходивший в валенках, Аксинья, торговка яблоками, вечно пьяная старуха, тощая и презлющая, готовая «осрамить» кого хочешь; в пылу перебранки сражает она противника тем классическим аргументом, каким баба Ивана Никифоровича поразила Ивана Ивановича: повернувшись спиной, подымет юбки. Порою проходят мастерицы модистки Шипулиной – гордячки ужасные; в синих коленкорových платьях и белых пелеринках, с ножницами на поясе, пробегают девочки из модной мастерской Екатерины Алексеевны Ильиной; среди них – Анюта, молочная сестра моя...» [6, с. 203]. Фрагмент передает ощущение перенаселенности, завихрения самой жизни, почти сюрреалистического беспорядка.

Как отмечает известный исследователь городской культуры С. Т. Махлина, «двор – это первичный элемент городской среды. Если парадные столичные площади отражали грандиозность города и проходивших в нем событий, то укромные уголки внутри кварталов отражали прозаичную повседневность» [2, с. 202]. Несомненно, для В. Ходасевича, «любимого поэта тех, кто не любит поэзию», прозаическая повседневность двора была предметом неоднократной эстетизации, с помощью которой автор воплощал концепцию «стих сквозь прозу». В лирике поэта наблюдается закономерность: если городской двор ассоциируется с собственным «я», то это ведет к преобразению и мира, и самого героя. Если же такой ассоциации нет, то он становится пространством хаоса и искажения первооснов бытия. Если в первом случае двор представлен зеркалом обновления или приобретения собствен-

ной души, своего «я», то во втором речь идет о разрушающей мир ущербности, неполноценности.

Впервые образ двора появляется в стихотворении «Сны», т. е. только в третьем сборнике «Путём зерна». В произведении ещё слышны отголоски символизма, и мы видим типичное разделение мира на «здесь» и «там», где сон является областью идеального порядка, а реальность представлена юдольным миром. Однако в «миг пробужденья» идеальное переходит в серую повседневность, преображая ее. Герой становится у окна и созерцает обновленный городской пейзаж, а именно то, что оказывается в непосредственной близости – двор. Примечательно, что пространство принадлежит лишь одному герою, о чем он ревностно заявляет:

Смотрю в окно и вижу серый, скудный
Мой небосклон,
Всё тот же двор, и мглистый, и суровый,
И голубей, танцующих на нем...

Лишь явно *мне* (курсив наш – *И. А.*), что некий отсвет новый
Лежит на всем [5, с. 149].

Образ голубей несет в себе витальности («голубей, танцующих на нем»), которая преображает будничность пространства («серый», «скудный» небосклон, «мглистый и суровый» двор). Образ голубей станет аллегорией новой жизни и в известном стихотворении «2-го ноября». В нем повествуется о прогулке лирического героя по Москве после завершения боев в конце октября – начале ноября 1917 года. Финал текста содержит мотив возвращения – лирический субъект оказывается во дворе своего дома, который ассоциируется с обновлением и предстает камерным пространством личного перерождения, противопоставленным остальной Москве. Безусловно, революция – событие, касающееся всех, и в данном контексте местоимение «нас» в отношении группы лиц, жителей двора, выражает максимально возможную степень обозначения личного («А на дворе у нас...»). Мы видим сцену, в которой семантика нового моделируется через образ детей:

*А на дворе у нас вокруг корзины
С плетеной дверцей, суетились дети,
Крича, толкаясь и тесня друг друга.*

*Сквозь редкие, поломанные прутья
Виднелись перья белые...* [5, с. 166].

При всей масштабности мира для лирического героя именно двор – локальное пространство – становится транслятором глобальных потрясений. Далее в тексте образ голубей распространится и метафоризируется, и вылетевшие из «корзины с редкими плетеными прутьями» птицы будут сравниваться с «белыми ладьями», точно «ныряющими в дали морской». Такое обновление души героя, или, как отмечает В. И. Шубинский, «такое глубинное ощущение истинного бытия» [7, с. 231] оказываются сродни пушкинской гармонии, и звучащая в самом финале пушкинская тема лишь подчеркивает значимость происходящего («Ни «Моцарт и Сальери», ни «Цыганы»/В тот день моей не утолили жажды» [5, с. 167]). Но мир преобразен, и «я» лирического героя находит в нем свое место.

В дальнейшем творчестве связь внутреннего мира героя и двора усложнится и опосредуется. Тема музыки, заявленная уже в названии сборника «Тяжелая лира», является лейтмотивом для всей книги. Ещё в 1928 году Г. П. Струве отмечал мотив раздвоения души и тела как один из основных в творчестве поэта (см. «Тихий ад». О поэзии Ходасевича» [3]). Заметим, что в «Тяжелой лире», помимо этого, дуализм, в первую очередь, определяется противопоставлением музыки и «косной нищей скудности» («Баллада»). Открывающее сборник стихотворение «Музыка» так же, как и «2-го ноября», отмечается прозаичностью сюжета: лирический герой встречается во дворе своего соседа Сергея Ивановича (Воронкова, как вспоминал сам поэт) и вместе с ним принимается за рубку дров. Кульминацией служит появление небесного звучания, которое доносится до слуха героя. Вначале же мы видим зарисовку зимнего пейзажа, который ассоциируется уже не с голубями, но с ангелами:

*Сребро-розов
Морозный пар. Столпы его восходят
Из-за домов под самый купол неба,
Как будто крылья ангелов гигантских.*

Обычный московский двор превращается в симфонический зал:
*И музыка идет как будто сверху.
Виолончель... и арфы, может быть...
Вот хорошо играют!...*» [5, с. 192].

Преображение – на этот раз музыкальное – снова доступно лишь одному герою, но идея его собственной исключительности выражается полнее, чем в стихотворении «Сны» за счет «глухоты» Сергея Ивановича (очевидна усмешка – использован эпитет «дородный»), не способного услышать виолончели и арфы. Следовательно, камерность двора становится местом качественной трансформации действительности, но снова доступной только герою. Локус, таким образом, снова предстает местом *личного*, а не *общего* переживания и одновременно реализацией того самого мизантропического и высокомерного «я», которое в личности поэта отмечали многие современники и которое, несомненно, присутствует в лирическом герое его произведений.

Московский двор, как мы уже видели в очерке «Младенчество», – это не только настоящее, но и романтизированное прошлое. Принадлежащее лишь одному герою, оно способно спасти от тягот настоящего. Стихотворение «В заседании», рассказывающее о презрении к «шуму земного бытия», оканчивается такими строчками:

*А уж если сны приснятся,
То пускай в них повторяются
Детства давние года:
Снег на дворике московском
Иль – в Петровском-Разумовском
Пар над зеркалом пруда»* [5, с. 210].

Образ снега, как и голубей, несет в себе семантику чистоты. Детство – это сокровенная и нетронутая область жизни, а «сны» уже не транслируют символистскую мистику (словосочетание «неизвестную зарю» содержит иронию над символистской поэтикой), но приближают двор, или точнее «дворик» (проявляется семантика хрупкости), к реальности. Здесь мы снова видим антитезу между субъектом и остальными людьми, довольствующимися «грубой жизнью человеческой» и потому заслуживающими презрения. Память о прошлом – то непосредственно личное, которое способно изменять краски повседневности.

Итак, в целом ряду текстов двор – это пространство тишины, с помощью которого лирический герой переживает преобразование собственной души и мира. Оно становится местом ощущения при-

частности собственного «я» к тому, что не доступно остальным. Важно отметить, что и герой, и мир двора духовно едины, и такое состояние позволяет видеть действительность целостной.

В то же время отмечаются произведения сборника «Европейская ночь», в которых сама оптика двора нелинейна, фрагментарна. П. Ф. Успенский отмечает: «Субъекту, примеряющему маску эмигранта, свойственно терять ощущение целостности своей личности и чувствовать расподобление с самим собой» [4, с. 97]. Как следствие, двор перестает быть пространством личностного «я» и гармоничным единым миром. В первой части стихотворения «Из окна» увиденный хаос напрямую именуется «адам». Контекст упомянутых выше произведений не оставляет сомнений, что речь идет именно о дворе: «Нынче день такой забавный: /От возниц что было сил/ Конь умчался своенравный;/ Мальчик змей свой упустил;/ Вор цыпленка утащил/ У безносой Николавны.///... Восстает мой тихий ад/ В стройности первоначальной...» [5, с. 209]

Остается догадываться, о каком именно «аде» идет речь – о картине из окна или о самом внутреннем мире героя? Босхианская панорама генерирует движение души и определяет *личное* («мой тихий ад»), однако это «свое» не целостно, поэтому «первоначальная стройность» – ходасевичевская ирония, затишье перед бурей второй части мини-цикла. Е. Ю. Куликова отмечает: «Эсхатологическая картина второго стихотворения – продолжение нарушенного порядка вещей, который поэт описал в первом стихотворении» [1, с. 5], и абсурдистское содержание первого текста – только начало Апокалипсиса, с «раскачкой, выворотом и бедой», когда «взбесившийся автомобиль» во второй части задавит прохожего, звезда упадет на землю, а вода станет горькой. Однако если «Из окна» в той или степени включает «я» лирического героя, то в стихотворении «Окна во двор» ему не остается места. Текст представляет из себя набор сцен жизни обитателей двора. Мир находится в той степени разьединенности, что заявленный в первой строфе колодец двора – неделимое пространство – не способен формировать оптику целостности. Искажение целостной первоосновы касается не только локуса, но и его жителей: один человек назван дураком («несчастный дурак в колодце двор...»), второй лишен слуха («с улыбкой сидит у окошка глухой...»), третий, актер, не имеет

таланта («честно гонясь за правдивой игрой...»), а следующие три персонажа объединены темой смерти («бледный, как труп», отец, самоубийца-неудачник старик и рабочий-покойник) [5, с. 278]. Несмотря на то, что все сцены собраны единой точкой зрения – оптикой самого героя, принцип их расположения полифоничен или даже какофоничен. Фрагментарность и какофоничность и есть та степень внешнего ада, который ведет к аду внутреннему, т. е. уничтожению «я», к невозможности тишины и перерождения души героя. Стихотворение входит в сборник «Европейская ночь», и в этом видится дополнительный символизм: привычный, знакомый с детских лет двор остался в российском прошлом, и его свет не пробивается через тьму настоящего.

Ссылки

1. Куликова Е. Ю. Петербургский текст в лирике В. Ф. Ходасевича: «Тяжелая лира», «Европейская ночь». Автореферат дис. ... кандидата филологических наук. – Новосибирск: Рос. акад. наук. Сиб. отд-ние. Ин-т филологии, 2000. – 20 с.

2. Махлина С. Т. Семиотика культуры повседневности. – СПб.: Алатейя, 2009. – 232 с.

3. Струве Г. П. Тихий ад. О поэзии Ходасевича // За Свободу! 1928. № 59 (2391), 11 марта. С. 6.

4. Успенский П. Ф. Композиция «Европейской ночи» В. Ф. Ходасевича: как эмиграция определила структуру сборника? // Russian Literature. – 2016. № 83–84. – С. 91–111

5. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906-1922. – М.: Согласие, 1996. – 592 с.

6. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4: Некрополь. Воспоминания. Письма. – М.: Согласие, 1996. – 744 с.

7. Шубинский В. И. Владислав Ходасевич: Чающий и говорящий. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 523 с.

В. Г. Андреева

lanfra87@mail.ru

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук (Москва, Россия)

«Доминанты» жизни и поведения Николая I в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат»

Аннотация. В статье рассматривается и анализируется изображение поздним Толстым образа Николая I в повести «Хаджи-Мурат». Отмечается, что в создании психологического портрета государя писатель акцентировал важнейшие моменты внутреннего мира и психологии личности, которые позднее были описаны и научно объяснены А. А. Ухтомским. В данной работе для истолкования поступков и поведенческих характеристик образа Николая I используются важнейшие положения теории А. А. Ухтомского о доминанте, при этом автор статьи считает, что произведения русских классиков не просто послужили материалом для примеров, приводимых А. А. Ухтомским, но стали основой для формулировки многих положений ученого.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, А. А. Ухтомский, Николай I, государь, доминанта, доминантная абстракция, психологический портрет, власть, реальность, восприятие.

V. G. Andreeva

«Dominants» of the life and behavior of Nicholas I in L. N. Tolstoy «Hadji Murad»

Abstract. The article examines and analyzes the portrayal of the image of Nicholas I by the late Tolstoy in the story “Hadji Murad”. It is noted that in creating the psychological portrait of the sovereign, the writer emphasized the most important moments of the inner world and psychology of personality, which were later described and scientifically explained by A. A. Ukhtomsky. In this work, to interpret the actions and behavioral characteristics of the image of Nicholas I, the most important provisions of the theory of A. A. Ukhtomsky

about the dominant are used, while the author of the article believes that the works of Russian classics not only served as material for the examples given by A. A. Ukhtomsky, but became the basis for the formulation of many provisions of the scientist.

Keywords: L. N. Tolstoy, A. A. Ukhtomsky, Nicholas I, sovereign, dominant, dominant abstraction, psychological portrait, power, reality, perception.

Современная наука, причем в разных областях знаний – как в гуманитарной, так и в естественнонаучной сфере, – продолжает осмыслять и активно использовать находки и открытия А. А. Ухтомского, связанные с человеком и его восприятием окружающего мира, представления ученого о доминанте, условиях ее возникновения. Выводя определение доминанты на основании многочисленных наблюдений за живыми организмами, деятельностью отдельных органов и систем, Ухтомский обращается к наиболее важной сфере – высшей нервной деятельности человека, его творческой и созидательной энергии. Ученый отдельно останавливается на проблеме «поддержания в человеческом обществе доминанты высшего порядка», состоящей в умении слышать и понимать другого человека [6, с. 163].

Сейчас в научном мире Ухтомского воспринимают не только как физиолога, но как философа, и, конечно, психолога, объяснившего некоторые важнейшие аспекты поведения и психические процессы. Так, Н. И. Нелюбин пишет, что «идея А. А. Ухтомского о конструктивном, избирательно-порождающем характере психического отражения сформулирована в унисон положению Л. С. Выготского о психике, ставшему впоследствии хрестоматийным для постнеклассической психологии» [2, с. 6–7].

В сложных и содержательных работах Ухтомского поражает обилие примеров, в том числе описанных опытов, ситуаций из жизни самого ученого, его наблюдений. Особое место в трудах Ухтомского занимают образы русской классической литературы. В. Е. Хализев очень точно отметил, что «для Ухтомского как создателя теории доминанты имела огромное значение и русская литературная классика – Пушкин, Л. Толстой, Лесков, Мельников-Печерский, в особенности творчество Достоевского (к его повести «Двойник» ученый неоднократно обращался, говоря о кризисах

и тупиках, которые порождаются доминантой на свое лицо) [7, с. 37]. В. Е. Хализев в данном случае очень точно отмечает роль классической литературы для открытий Ухтомского – произведения русских писателей XIX в. не просто послужили материалом для примеров, нельзя исключать, что именно наблюдения, в первую очередь, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, а также других писателей стали основой для формулировки многих положений Ухтомского, их расширения на сферу психологии взаимоотношений людей.

А. Н. Беларев пишет, что Ухтомский «постоянно использует опыт русской классики, понимая ее как “антропологическую лабораторию”». И хотя далее исследователь отмечает, что Ухтомский прибегал к литературным примерам «для объяснения принципа доминанты или для иллюстрации формирования “интегрального образа собеседника”», сам А. Н. Беларев сразу же уточняет значение русской классической литературы для Ухтомского, которое не ограничивалось иллюстративной функцией: «Обращение ... к литературе как источнику иллюстраций, моделей связано с российским литературоцентризмом. В условиях недостаточной развитости гуманитарных наук литература в России брала на себя их функции. Она фактически решала задачи истории, социологии, психологии, философии» [1, с. 34]. Русская классика стала для Ухтомского не источником примеров для уже готовой теории, а жизненной школой и материалом для многих научных выводов – художественные образы, их изображение писателями способствовали формулировке положений Ухтомского.

В данной статье мы обратимся к образу императора Николая I в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» и постараемся показать, что при создании фигуры государя писателем были использованы и учтены основные положения и идеи, позднее сформулированные Ухтомским в его труде о доминанте, в важнейших выводах о двойнике и заслуженном собеседнике.

В процессе работы над «Хаджи-Муратом» Толстой большое внимание уделял образам исторических лиц, добиваясь их максимальной полноты и емкости, наиболее близкого к действительности изображения. При сложной взаимосвязи героев каждый художественный образ у писателя имеет свой уникальный принцип изображения.

Обращение к творческой истории произведения позволяет сделать вывод о том, что подробное описание Николая I появляется в повести «Хаджи-Мурат» достаточно поздно, уже только в десятой редакции. А. П. Сергеенко, основываясь на записке Толстого к В. В. Стасову от 10 августа 1902 г., отмечает, что к этому времени глава о Николае I еще не была написана, но Толстой, как можно судить по записке, уже намеревался включить ее в повесть: «Вероятно, она была намечена при обдумывании общего содержания повести еще в первых числах августа 1902 г.» [3, с. 604].

Рассматривая творческую историю повести, А. П. Сергеенко подробно останавливается на многочисленных просьбах Толстого к знакомым по поводу необходимой ему информации об исторических лицах, в частности, о Николае I. Так, дожидаясь от В. В. Стасова информации об императоре и необходимых выписок и документов, Толстой откладывал работу над образом Николая I, но продолжал сбор необходимого исторического материала. В письме великому князю Николаю Михайловичу 20 августа 1902 г. писатель, только выздоравливающий после тяжелой болезни («Силы у меня всё еще невелики, а дела очень много» [5, т. 73, с. 281]), отмечает: «Не можете ли Вы помочь мне, указав, где я мог бы найти переписку Николая I и Чернышева с Воронцовым за эти года, так же как и надписи Николая I на докладах и донесениях, касающихся Кавказа этих годов?» [5, т. 73, с. 282]. П. А. Сергеенко отмечает: «Для предстоящей работы над отложенной главой о Николае I Толстой решил, не дожидаясь ответа от великого князя Николая Михайловича, обратиться по вопросу о материалах и к другим лицам, в том числе через Буланже к находившемуся в Москве грузинскому писателю И. П. Накашидзе» [3, с. 607]. В начале сентября 1902 г. Толстой получил от В. В. Стасова некоторые материалы о Николае I, но сбор документов и точных исторических фактов писатель продолжал. Так, в сентябре 1902 г. Толстой писал П. И. Бартеневу: «Мне нужен Николай Павлович 1852 года и его отношения к Воронцову во время его наместничества на Кавказе» [5, т. 73, с. 287].

В тексте повести Николаю I посвящена всего одна XV глава, между тем, она максимально содержательна и информативна, сцеплена причинно-следственными связями со всем повествованием:

несмотря на тот факт, что до XV главы Толстой намеренно подробно не говорит и даже фактически не упоминает о Николае I, действие повести происходит почти полностью на Кавказе, находившемся в ведении наместника М. С. Воронцова, читатель повести ощущает иерархическую систему государственного устройства. Последняя особенно ощутима в X главе, в эпизоде общения Хаджи-Мурата с князем М. С. Воронцовым, когда о государе уже нельзя не сказать. «Отдаюсь под высокое покровительство великого царя и ваше», – говорит Хаджи-Мурат М. С. Воронцову [5, т. 35, с. 46]. В этой же беседе мудрый наместник Кавказа представляет государя перед сдавшимся горцем как образец лучших качеств, присущих монарху православной державы: «...наш государь так же милостив, как и могуществен...» [5, т. 35, с. 47].

Однако в художественном мире романа указанная Воронцовым «милость» оказывается мифом: Толстой намеренно не упоминает о Николае I при описании Даргинского похода в главе IX, когда говорит о Воронцове – по всей видимости, писателю важно было дать концентрированное описание образа государя в одной главе. По всей видимости, это был своеобразный ход писателя: сосредоточенность материала об императоре в одной XV главе при всей могущественности и значимости Николая I должна была показать его оторванность от настоящей жизни, эгоистическую замкнутость. Толстому важно было компактно и последовательно представить описание государя для обличения его ошибочного существования: писатель не анализирует поведенческих характеристик, но дает целостный портрет императора, используя свои постоянные принципы мелочности и генерализации, представляя характеристику, в которой рассматривается мнение Николая I о себе и окружающих людях, его потребности, способности, внешний вид и особенности духовной жизни. Последовательно рассмотрим XV главу повести, обращаясь и к черновым материалам.

Изображение Николая I Толстой начинает с указания на его состояние, которое становится причиной определенной оценки государем событий дня и всех донесений: писатель показывает, что не только характер и убеждения императора, но и его плохое настроение влияют на происходящее: «Но план этот не удался Чернышеву только потому, что в это утро 1 января Николай был особенно

не в духе и не принял бы какое бы то ни было и от кого бы то ни было предложение только из чувства противоречия...» [5, т. 35, с. 65].

В портрете государя Толстой мастерски сочетает описание внешности с характеристикой взгляда, выражения лица и общего настроения: «Николай, в черном сюртуке без эполет, с полупогончиками, сидел у стола, откинув свой огромный, туго перетянутый по отросшему животу стан, и *неподвижно своим безжизненным взглядом* смотрел на входивших. Длинное белое лицо с огромным покатым лбом, выступавшим из-за приглаженных височков, искусно соединенных с париком, закрывавшим лысину, было сегодня *особенно холодно и неподвижно*. Глаза его, всегда *тусклые*, смотрели *тусклее обыкновенного*, сжатые губы из-под загнутых кверху усов, и подпертые высоким воротником ожиревшие свежевыбритые щеки с оставленными правильными колбасиками бакенбард, и прижимаемый к воротнику подбородок придавали его лицу выражение *недовольства* и *даже гнева*. Причиной этого настроения была усталость» (курсив мой – В. А.) [5, т. 35, с. 67]. Обратим внимание, что эти характеристики фигуры императора мало изменились по сравнению с черновыми материалами, но Толстой убрал значительно и резко снижавшую образ Николая I лексему «брюхо»: «Грудь его, сливающаяся с брюхом, была перетянута и вместе с животом выпячивалась из-под мундира, но лицо говорило об усталости» [5, т. 35, с. 504]. Примечательно также, что небольшие изменения Толстой делает в описании взгляда государя. В черновиках у Николая I был «стеклянный и тупой взгляд» [5, т. 35, с. 504], «осоловелые глаза» [5, т. 35, с. 505], в итоговом тексте писатель при упоминании глаз императора неоднократно использует повтор эпитета «безжизненный»: этот эпитет есть в уже процитированном нами первом описании Николая I, а далее он встречается в описании взгляда государя, смотрящего на Чернышева: «Холодно поздоровавшись и пригласив сесть Чернышева, Николай уставился на него своими безжизненными глазами» [5, т. 35, с. 69], в характеристике государя, выходящего к гостям [5, т. 35, с. 74].

Сначала может показаться, что Толстой в данном случае также идет по пути смягчения характеристики, меняя «тупой» взгляд на «безжизненный». Но итоговый эпитет страшнее: писатель подчеркивает эгоистическую удаленность государя от жизни,

его замкнутость исключительно на своей персоне, неготовность быть внимательным к жизни и окружающему, фактически – мертвенность. Уместно в данном случае обратиться к описанию Ухтомским наиболее изобилующего жизнью типа: «...это человек, открытый своим вниманием к текущей реальности, заранее готовый принять действительность, какова она есть, увлеченный искатель истины...» [6, с. 145]. Ученый делает акцент на том, что доминанта такого человека может быть описана как доминанта юности, «в которой еще нет ничего подвергнувшегося склерозу и омертвлению, а жизнь широка и целиком открыта к тому, что впереди» [6, с. 146]. Как понимает читатель повести Толстого, фигура Николая I полностью противоположна образу ищущего и открытого миру человека.

Не используя ярко отрицательных и резких характеристик, Толстой идет по пути создания *психологического портрета*, показывает образ человека, страдающего манией величия и максимально сосредоточенного на собственной персоне. В том случае, если бы подобные психологические проблемы и отклонения были у рядового человека, тяжесть его поведения и его искаженное сознание отражались бы на близких людях и знакомых, но в ситуации, когда речь идет о государе, его пристрастные мнения и приказы отражаются на судьбе всего народа и страны.

Можно сказать, что Толстой создает образ Николая I, используя ряд доминант, о которых писал Ухтомский. Ученый отмечал, что «человек видит реальность такую, каковы его доминанты, т. е. главенствующие направления его деятельности. Человек видит в мире и в людях predetermined своею деятельностью, т. е. так или иначе самого себя. И в этом может быть величайшее его наказание! Тут зачатки “аутизма” типичных кабинетных ученых, самозамкнутых философов, самодовольных натур; тут же зачатки систематического бреда параноика с его уверенностью, что его кто-то преследует, им все заняты и что он ужасно велик» [6, с. 353].

Внимательный анализ XV главы повести позволяет говорить о том, что Толстой очень умело и тонко выстроил сосредоточенность Николая I на нескольких доминантах, которые обуславливали его неверное восприятие окружающего. Главная из этих ложных доминант и постоянная доминанта героя – представление о собствен-

ном величии и главенствующем значении в любом из дел и событий. Второстепенная и, как можно сказать, временная доминанта в поведении Николая I, определяющая его действия в указанном эпизоде, связана с воспоминанием о связи с двадцатилетней невинной дочерью шведки-гувернантки, с которой Николай I провел накануне более часа. Причем на протяжении XV главы Толстой показывает, как эти две доминанты сосуществуют во внутреннем мире государя, и вытесняя, и специфически дополняя друг друга: «О том, что распутство женатого человека было не хорошо, ему и не приходило в голову, и он очень удивился бы, если бы кто-нибудь осудил его за это. Но, несмотря на то, что он был уверен, что поступал так, как должно, у него *оставалась какая-то неприятная отрыжка, и, чтобы заглушить это чувство, он стал думать о том, что всегда успокаивало его: о том, какой он великий человек*» (курсив мой – В. А.) [5, т. 35, с. 68]. Буквально через несколько абзацев Толстой вновь возвращается к этим же двум доминантам императора, говоря фактически о том же, но, другими словами, – перед нами не просто описание доминанты, но ее художественная реализация, писатель точно и мастерски с точки зрения психологии человека возвращается к навязчивым доминирующим мыслям императора. Опять перед нами дума его о недавней связи с девушкой, не позволяющая видеть и понимать происходящее вокруг и вытесняемая доминантой собственной величины, уже полностью закрывающей для Николая I все смыслы: «“Копервейн, Копервейн, – повторял он несколько раз имя вчерашней девицы. – Скверно, скверно”. Он не думал о том, что говорил, но заглушал свое чувство вниманием к тому, что говорил. “Да, что бы была без меня Россия, – сказал он себе, почувствовав опять приближение недовольного чувства. – Да, что бы была без меня не Россия одна, а Европа”» [5, т. 35, с. 69].

Ухтомский отмечал, что «не сила возбуждения в центре в момент доносящегося к нему случайного импульса, а именно способность усиливать (копить) свое возбуждение по поводу случайного импульса, – вот что делает центр доминантным» [6, с. 78]. Он писал, что вся человеческая жизнь есть «борьба возбуждений в нас самих, борьба вырастающих в нас сил и побуждений между собою, постоянное возбуждение и постоянное же торможение»: «Из следов протекшего вырастают доминанты и побуждения

настоящего для того, чтобы предопределить будущее. Если не овладеть вовремя зачатками своих доминант, они завладеют нами. Поэтому, если нужно выработать в человеке продуктивное поведение с определенной направленностью действия, это достигается ежеминутным, неусыпным культивированием требующихся доминант» [6, с. 112]. В повести «Хаджи-Мурат» Толстой показывает, что император Николай I не ведет над собой никакой работы, что *порочные доминанты* во многом определяют его поведение и отношение к жизни.

Обратим внимание на характерные «знаки» и проявления, указанные Толстым. В маскарade писатель подчеркивает «огромную и самоуверенную фигуру» Николая I. Далее император застаёт в собственной ложе для свиданий уланского офицера и девушку – этот момент становится возможностью показать, как государь «привык к возбуждаемому им ужасу», как «этот ужас был ему всегда приятен» [5, т. 35, с. 68].

Во время утренней прогулки Николай I встречает ученика училища правоведения, и эта не особенно значимая встреча очень символична с точки зрения понимания искаженного восприятия мира императором. Толстой показывает пристрастное, основанное на устоявшихся и закосневших стереотипах восприятие государя. Так, в повести в восприятии Николая I контрастируют два внешних впечатления: «Посредине набережной ему встретился такого же, как он сам, огромного роста ученик училища правоведения, в мундире и шляпе. Увидав мундир училища, которое он не любил за вольнодумство, Николай Павлович нахмурился, но высокий рост, и старательная вытяжка, и отдавание чести с подчеркнuto выпяченным локтем ученика смягчило его неудовольствие» [5, т. 35, с. 69]. Дальнейший краткий разговор с учеником, как показывает писатель, разворачивается именно в обозначенных контрастах, плюсовых впечатлениях, император сначала называет ученика «молодцом», а потом «болваном» [5, т. 35, с. 69].

По мере продвижения по тексту Толстой продолжает показывать, каким образом государь воспринимает действительность. Вот Николай I видит карету Елены Павловны, но героиня не важна сама по себе, ее образ мгновенно связывается для Николая I с мотивом управления людьми, выводящим к главной доминанте –

его величию: «Елена Павловна для него была олицетворением тех пустых людей, которые рассуждали не только о науках, поэзии, но и об управлении людей, воображая, что они могут управлять собою лучше, чем он, Николай, управлял ими» [5, т. 35, с. 69].

Ключевые доминанты Николая I проявляются, разумеется, не только в его наблюдении за окружающим и восприятии жизни на прогулке, но и далее. Начинаются доклады государю, и каждое сообщение, как видит читатель, связывается государем с собственным величием. Устоявшаяся, старая доминанта переинтегрирует и новый опыт, все новости и доклады имеют для Николая I один важный и проверенный фильтр.

Примечательно, что в итоговом тексте Толстой сократил комментарии повествователя по поводу состояния государя, его ощущений, но значительно увеличил описание каждого рассматриваемого дела – читатель романа должен сам сделать вывод о психологических доминантах Николая I. Очень наглядно самомнение государя проявляется в момент доклада Чернышева о воровстве интендантских чиновников. В окончательном тексте повести осталось главное упоминание об исключительности государя. «Видно, у нас в России одни только честный человек», – говорит Николай I [5, т. 35, с. 70]. Разумеется, Чернышев, давно знающий императора, сразу же понимает, кого тот понимает под единственным честным человеком, и одобрительно улыбается – Толстой показывает, что государь постоянно пребывает в атмосфере лести, еще более укрепляющей его доминантные установки.

В черновиках сразу же за этим делом о воровстве Толстой кратко упоминал о двух других сообщениях Чернышева – о размещении войск, деле о бежавшем арестанте. И следующие друг за другом краткие упоминания дел комментировались повествователем с точки зрения реакции императора. Так, дело о воровстве было интересно государю только потому, что «давало ему возможность играть роль величия» [5, т. 35, с. 512]. Далее почти сразу сообщалось дело о перемещении войск и реакция Николая I: «Казалось, что дело уже никак нельзя было отнести к своей личности, но и тут Николай нашел эту связь» [5, т. 35, с. 512]. Наконец, «в резолюции на третьем деле весь интерес уж был перенесен на себя, на свою роль» [5, т. 35, с. 512].

Аналитическое изучение черновых материалов позволяет сделать вывод о том, что Толстой решительно убрал большинство оценочных характеристик Николая I, которые были в черновиках. К примеру, писатель отказался от фразы о Николае I как о вершине нездоровой власти, по мере течения времени все более впадающем в помрачение: в черновиках Толстой представлял Николая I как «дошедшего в то время 1852 года до вершины своей власти и своего самообожания» [5, т. 35, с. 554]. В окончательном тексте писатель избегает навязывания читателю однозначных мнений, при этом постепенно подводит нас к определенному восприятию государя.

«Доминантная абстракция» Николая I делает его не отцом народа, а человеком, оторванным от действительности, существующим в круге тщательно поддерживаемых условностей. Ухтомский справедливо отмечал, что мы подходим к миру, относимся к нему через посредство своей деятельности и собственных доминант: «И тут возникает, очевидно, ежеминутно в нашей жизни, следующее критическое обстоятельство: мы принимаем решения и действуем на основании того, как представляем действительное положение вещей, но действительное положение вещей представляется нами в прямой зависимости от того, как мы действуем!» [6, с. 352]. Одной из самых ярких и прямых иллюстраций этого положения можно считать решение Николая I относительно польского студента, который в припадке исступления после не сданного экзамена бросился на профессора. После того, как государь узнает от Чернышева, что это студент польского происхождения и католик, он удаляется в собственный круг ложных размышлений: «Он сделал много зла полякам. Для объяснения этого зла ему надо было быть уверенным, что все поляки негодяи. И Николай считал их таковыми и ненавидел их в мере того зла, которое он сделал им» [5, т. 35, с. 72].

Дальнейшее описание «уходящего в себя» государя замечательно иллюстрирует высказывания Ухтомского. Николай I закрывает глаза, опускает голову и слушает свой внутренний голос. Читатель повести понимает, что решение государя будет максимально субъективным и связанным с его предшествующим опытом: «В результате сопоставления прошлого и настоящего, то есть памятного фонда и сформировавшегося комплексного образа среды, из общего объёма

поступающей информации организм отбирает лишь тот информационный компонент, который по прошлому опыту является значимым с точки зрения успешности удовлетворения в будущем сходной потребности» [4, с. 588].

Кроме того, Толстой показывает жестокость и мстительность императора, который подбирает изощренное наказание, которое бы полнее всего удовлетворяло его чувству злобы. Вспомним, что в момент беседы с Хаджи-Муратом князь М. С. Воронцов представил горцу государя как самого милосердного царя. Читатель повести понимает, что эта характеристика была обоснована отчасти дипломатической миссией, а также мнением и видением самого М. С. Воронцова – честного и милосердного человека. А в сцене решения по делу польского студента Толстой отмечает, что Николаю I «приятно было быть неумолимо жестоким...» [5, т. 35, с. 72–73].

Еще задолго до трудов Ухтомского Толстой на примере Николая I показал неспособность человека чувствовать другого, принципиальную неготовность государя к проявлению интереса по отношению к собеседнику. В «Хаджи-Мурате» Толстой подводит читателя в том числе к проблемам непонятости человека окружающими и неготовности человека понимать других людей. Фактически не понятым (хотя к нему проникаются по-своему Полторацкий, Бутлер, Марья Дмитриевна и даже Воронцовы) остается Хаджи-Мурат, а абсолютно не готовым понимать – Николай I.

Толстой изображает кощунственный, нездоровый характер власти императора. Собственно, перед нами пример превращения самодержавия в самовластье, писатель демонстрирует, что для Николая I не существует нравственных законов и авторитетов, что первая величина – это он сам: «Бог через своих слуг, так же как и мирские люди, приветствовал и восхвалял Николая, и он как должное, хотя и наскучившее ему, принимал эти приветствия, восхваления» [5, т. 35, с. 74].

Общение Николая I с встречающимися ему людьми очень хорошо демонстрирует не просто силу и властность государя, но его необоснованную самоуверенность. «Я делаю это потому, что считаю это нужным», – говорит император генерал-губернатору Западного края Бибикову [5, т. 35, с. 74]. Толстой не обличает и не судит, но невольно подводит читателя к мысли о том, что неудачи на государ-

ственном уровне и общее ложное движение страны вызваны ошибками Николая I, которому, как верно отмечал Ухтомский, постоянно «подвертывается все свое же “я”, “я”, “я” – все не удается высколотить из заколдованного круга со своим собственным Двойником к подлинному “ты”, т. е. Собеседнику» [6, с. 367].

Ссылки:

1. Беларев А. Н. Лицо другого у Э. Левинаса и А. А. Ухтомского // *Studia Litterarum*. – 2017. – № 4. – С. 30–43.

2. Нелюбин Н. И. Предтечи постнеклассического мышления в российской психологии: А. А. Ухтомский // *Сибирский психологический журнал*. – 2019. – № 73. – С. 6–16.

3. Сергеенко А. П. Хаджи-Мурат. Комментарии // Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 т. Т. 35. – М.: Худ. лит., 1950. – С. 583–666.

4. Соколова Л. В., Ноздрачев А. Д. «Небесная физиология». К 145-летию со дня рождения академика А. А. Ухтомского // *Вестник Российской академии наук*. – 2020. – № 6. – С. 583–592.

5. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. – М.: Худ. лит., 1928–1958.

6. Ухтомский А. А. Доминанта. – СПб.: Питер, 2002. – 448 с.

7. Хализев В. Е. Интуиция совести (Теория доминанты А. А. Ухтомского в контексте философии и культурологии XX века) // *Проблемы исторической поэтики*. 2001. – С. 21–42.

Л. Г. Антонова

antonova_lubov@mail.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Городская среда как благоприятное пространство для гуманистических проектов: поиски и решения*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности использования пространства города как среды для организации и проведения гуманитарных и социокультурных проектов, которые инициированы некоммерческой региональной организацией – «Ярославским обществом русской словесности». На конкретном опыте участия некоммерческой организации как базового субъекта обосновывается оправданность включения социокультурных организаций как лидеров в организацию благоприятной социокультурной среды и совершенствование коммуникативных отношений с внешней общественностью, с потенциальными участниками сообщества, массовыми жителями региона.

Ключевые слова: благоприятная социокультурная городская среда, некоммерческая общественная организация, гуманитарные проекты, инструменты продвижения, социальная сеть, эффективность коммуникации.

L. G. Antonova

Urban environment as a favorable space for humanistic projects: searches and solutions

Abstract: The article deals with the features of the use of the city space as an environment for the organization and implementation of humanitarian and socio-cultural projects, which were initiated by a non-profit regional organization to it – «The Jaroslavl's society of Russian literature». On certain experience of participation of a non-profit organization as a basic subject, the justification for the inclusion of socio-cultural organizations as leaders in the organization of a favorable socio-cultural environment and the improvement

* Исследование выполнено в рамках инициативной НИР VIP-019.

of communicative relations with the external public, with potential community members, mass residents of the region is substantiated.

Keywords: favorable socio-cultural urban environment, non-profit public organization, humanitarian projects, promotion tools, social network, effectiveness of communication.

Принято считать, что культурно-речевая среда региона формируется общим контекстом средств массовой информации; создается, благодаря коммуникативным традициям в организации общественно-социальных акций; оценивается через визуальную информацию, представленную вывесками и наружной рекламой, и, конечно, отражает общие культурные и социально-этические особенности межличностного взаимодействия, качество отношений личности и регионального коммуникативного сообщества.

Изучая и описывая контекстные условия существования благоприятной культурно-речевой среды, мы обращали особое внимание на частоту и периодичность обращения СМИ к вопросам языковой политики и коммуникативной практики, обсуждаемым в регионе. Например, создание новостного повода и последующее обсуждение региональной новости, в связи с явлениями языковой агрессии или публичное обсуждение нарушений законодательной или информационной политики при предъявлении вербальной или визуальной информации в городской среде [1, с. 83].

Кроме того, в последние годы все чаще и все острее вставал вопрос об «экологии речевого пространства городской среды», о разумном нормативном режиме в окружающей языковую личность «речевой среде обитания». Стихийные социальные речевые опыты, которые далеко не регламентированы и не имеют «культурного кода»: вывески, рекламные щиты, радио и телетексты, – нарушают тот хрупкий порядок обращения с языковой и речевой нормой.

К сожалению, процессы «созидания» благоприятных условий для сознательного усвоения речевых и коммуникативных правил и процессы «разрушение», стихия речевой «вседозволенности», известные по расхожей формуле: «Говорю, что хочу», «Говорю, как хочу», – идут одновременно, параллельно. Эти проблемы усугубляет региональный фактор: в региональной речевой среде более высока

концентрация «отрицательных явлений» языковой и речевой практики (употребления ненормативной лексики, грубого просторечья; вульгарного и одиозного для провинциала поведения).

Создание региональной общественной организации – Ярославского общества русской словесности (ЯОРС) в августе 2018 года позволило определить проблемные направления исследования благоприятной городской среды и эффективный *коммуникационный менеджмент сопровождения* [2, 3].

Некоммерческие организации, как известно, отвечают за удовлетворение духовных и нематериальных потребностей граждан, реализуя различные актуальные общественно-социальные и социокультурные инициативы в социально-культурных условиях города и региона. Организация понимает ответственность перед городским и региональным сообществом и необходимость привлечения внимания общества в целом и, прежде всего, региональной общественности к серьезным нерешенным общественным проблемам, к реализации культурно-образовательных проектов и грантов, что требует определенной социальной поддержки и что возможно решить при подключении общественного интереса и гражданской инициации.

В современных условиях деятельность НКО и развитие его социокультурных проектов становится зависимым от *новых видов передачи культурной информации в средствах массовой коммуникации* и популяризации неформального, свободного общения с потребителями информации. Вот почему так важны формы и средства *обмена культурной информацией, популяризация новых жанров социокультурного дискурса с целевой общественностью*, что, в первую очередь, может осуществляться с помощью интернет-сайтов, блогов, социальных сетей.

В качестве *визуального оформления* имиджевого образа организации в нашем случае выступили «обложка» страницы, аватар и логотип общества. Оба изображения символизируют деятельность «Ярославского общества русской словесности», что дает хорошую возможность быть сразу же узнаваемым при глобальном поиске среди других сетевых аккаунтов. Такое оформление смотрится удачно как в компьютерной, так и в мобильной версии сообщества. Кроме того, для более удобного глобального поиска в сети Интернет и бы-

строого перехода на страницу была создана короткая ссылка в виде аббревиатуры сообщества на английском языке: URL: <https://www.facebook.com/rls.yar> – Russian literature society of Yaroslavl (досл. Ярославское общество русской литературы).

Как и положено, визуальный образ закреплен на сайте организации, в сетевых аккаунтах, он сопровождает рекламные флаеры и объявления о проводимых мероприятиях, пресс-воллы, используемые во время проведения того или иного мероприятия, презентационные заставки онлайн-встреч, которые организует ЯОРС.

Кроме визуального оформления общества в виртуальной городской среде, было уделено внимание *заполнению информации о сетевом аккаунте*. Это важный инструмент в социокультурном дискурсе с целевой общественностью. Можно сказать, что информативное описание деятельности организации – это полноценный *продающий текст*, однако в данном случае продается не товар или услуга, а подписка на сообщество [3, с. 93].

Целевая аудитория организации (как правило, это получающие или уже получившие высшее образование пользователи, коллеги, любители русской словесности) была, в первую очередь, заинтересована в получении полезной и значимой информации, касающейся *проектной деятельности организации*, и в своевременном анонсировании предстоящих мероприятий в рамках организации, чтобы активно включиться в *познавательный контент*, предлагаемый ЯОРС.

Узнаваемость Ярославского общества русской словесности через социальные сети позволила *актуализировать и популяризировать основной образовательный и просветительский контент*, что стало ведущим инструментом позиционирования и продвижения общественной организации.

Так, например, популярным мероприятием среди целевой аудитории стали «*Филологические понедельники*» – цикл публичных лекций на гуманитарные и историко-культурные темы с использованием интерактивных приемов в работе со слушателями, которые должны в конце встречи ответить на проблемные вопросы, решить «лингвистические задачи» или стать участниками экспериментального опроса по той или иной проблеме филологического исследования. Опыт

показывает, что, благодаря подобным тематическим встречам, можно говорить не только о формировании у регионального зрителя и слушателя эстетических и гуманистических знаний, но и об определенном *репутационном эффекте*: образовательном и воспитательном результате, закрепленном за просветительской деятельностью Ярославского общества русской словесности как одного из ведущих в городе гуманитарных сообществ.

Особое место в создании благоприятной социокультурной среды занимают проекты, которые поддерживаются государственными органами управления, департаментами, союзами или вузами. К числу подобных следует отнести социокультурный и образовательный проект «Юношам, обдумывающим житье...»: популяризация культурного наследия ярославских авторов в социальной и инклюзивной молодежной среде», представленный ЯОРС на конкурс социально значимых проектов «Помогаем развивать регион» и поддержанный руководством ЯрГУ им. П. Г. Демидова.

Проект позволил обратить внимание на несколько важных *гуманитарных составляющих*: культурное наследие ярославских авторов (ученых-популяризаторов науки и авторов художественных произведений, юбилейные даты которых мы отмечаем в 2022 году); познавательный интерес молодого поколения региона к социальным и гуманитарным вопросам в культуuroобразующей среде города и региона; проблемы самообразования и самовоспитания молодого человека в рамках организованной проектной и событийной деятельности на основе культурного наследия Ярославии и возможности фасилитации (группового сопровождения) этих процессов в городской и региональной среде. Этот материальный информационный контент стал интеллектуальной содержательной основой для организации разных форм проектной деятельности и событийных мероприятий в ходе реализации проекта.

Определенную востребованность в деятельности по созданию культуuroориентированной городской среды имеют различные *конкурсы творческих работ* («Нескучно о русской классике» и «Почему нужно читать современную литературу?»). Они вызывают интерес у большей части целевой аудитории, позволяют организовать общение академического и учительского сообществ. Кроме того, благодаря активным анонсам Ярославского общества русской сло-

весности в социальной сети, удастся привлечь целевую аудиторию как слушателей на «Вечера поэзии» и активизировать жителей города как участников интернет-тренинга «Русский для профессии и жизни»; обратить внимание целевой аудитории на актуальные гуманитарные проекты саморазвития, предлагаемые ЯОРС.

Следует обратить внимание, что анонсы мероприятий Ярославского общества русской словесности всегда сопровождаются яркими афишами – визуальными инфографическими знаками, что создает грамотную эстетизацию информации в городской виртуальной среде и привлекает к мероприятиям проекта большее количество заинтересованной аудитории.

Как мы уже говорили, информационные материалы (в *жанре пресс-релизов, бегущей строки на ТВ, материалов по итогам пресс-подходов*) активно представлялись в местных СМИ. Но Ярославское общество русской словесности было еще активно представлено в региональных СМИ через специальные *имиджевые материалы*. В региональном эфире были представлены шесть тематических имиджевых материалов: *имиджевые интервью* с руководителями НКО и спикерами мероприятий, *репортажные встречи* с мероприятиями, на которых были представлены актуальные материалы, посвященные истории родного языка, вопросам межкультурного взаимодействия с другими языками, явлениям языка интернет-среды, актуальным вопросам языковой политики и практики в социальных условиях региона [4].

Как показал опрос и статистические подсчеты «импульса активности» целевой аудитории, участвующей в разнообразных формах взаимодействия с НКО, – наиболее посещаемой и чаще всего запрашиваемой удобной формой, особо популярной и в социальной сети являются – *онлайн-видеотрансляции или «прямые эфиры»*, что дает оперативную информацию заинтересованному городскому жителю.

Мы представили аналитическое описание реального опыта сопровождения процесса создания благоприятной городской среды, благодаря деятельности регионального НКО. При всей сложности решения этих вопросов в провинциальном городе, именно региональный аспект с элементами локализации проблемы, концентрации внимания на образцах, идеальных примерах, серьезных

просветительских мероприятиях и конкурсах, нам кажется, может быть апробирован и проверен как пример комплексного решения программы создания благоприятной социокультурной и коммуникационной среды городского пространства.

Ссылки:

1. Антонова Л. Г. Научные поиски и практические решения в рамках гуманитарного проекта по созданию «благоприятной речевой среды» региона // Актуальные вопросы науки в XXI веке. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. Ярославль, 2018. – С. 63–64.

2. Варлыгина З. В. Особенности продвижения культурных проектов в социальных сетях // Интернет-маркетинг. – 2020. – № 4. – С. 318–330.

3. Володина О. И. Инструменты продвижения некоммерческих проектов в сети Интернет: современные тренды // Коммуникология: электронный научный журнал. – М., 2017. – №1. – С. 92–104.

4. Программа «В тему»: Любовь Антонова о развитии ярославского общества русской словесности [Электронный ресурс]. – URL: <https://1yar.tv/n482h/>.

В. М. Архипова

valera.liral@mail.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова Е. А. Фёдорова (Ярославль)

**Коммуникативные неудачи героев в повестях
Ф. М. Достоевского «Бобок»
и М. А. Булгакова «Дьяволиада»**

Аннотация. Данная статья посвящена коммуникативным неудачам в произведениях Ф. М. Достоевского «Бобок» и М. А. Булгакова «Дьяволиада». В ходе работы были рассмотрены основные причины коммуникативных неудач главных героев, выделены речевые жанры, используемые в повестях Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова, исследовано влияние теории доминанты А. А. Ухтомского на коммуникативный процесс. В статье проанализированы речевые жанры главных героев, показано воздействие речевых жанров на разрыв коммуникации в повестях «Бобок» и «Дьяволиада». Делается вывод о влиянии речевых жанров и теории доминанты на коммуникативные неудачи.

Ключевые слова: Булгаков, Достоевский, речевые жанры, коммуникативная неудача, теория доминанты, коммуникация.

V. M. Arkhipova

**The communicative failures
of the characters in F. M. Dostoevsky's novels Bobok
and M. A. Bulgakov's Devoliada
Dostoevsky's «Bobok» and Bulgakov's «Diavoliad»**

Abstract: This article is devoted to communicative failures in the works of F. M. Dostoevsky «Bobok» and M. Bulgakov «Diavoliad». In the course of the work the main reasons for communicative failures, speech genres used

in F. M. Dostoevsky's novels were examined. M. Dostoevsky and M. A. Bulgakov, the influence of A. A. Ukhtomsky's dominant theory on the communicative process. The article contains the results of the study of speech genres influence on communication breakdown, as well as the result of the analysis of speech genres in the novels «Bobok» and «Diavoliad». Subsequently, on the basis of the analysis the conclusion about the influence of speech genres and dominant theory on communicative failures is made.

Keywords: Bulgakov, Dostoevsky, speech genres, communicative failure, dominant theory, communication.

Коммуникация – это общение, обмен мыслями, сведениями, идеями, специфическая форма взаимодействия людей в процессе их познавательной и трудовой деятельности [10, с. 233]. П. Г. Почепцов под коммуникацией понимает «процессы перекодировки вербальной в невербальную и невербальной в вербальную сферы», потому что считает, что «для коммуникации существенен переход от говорения Одного к действиям Другого [7, с. 34]. Коммуникация может быть проведена неудачно. Вследствие ошибки говорящий может быть понят не полностью или не понят вообще. По утверждению Е. М. Лазуткиной, «успешность речевого общения зависит от желания участников в форме диалога выразить чувства и желания; от умения определить личностные особенности коммуникантов, организовать в соответствии с этим свои реплики, содержащие информацию по определенному вопросу, выражающие мнение, побуждение к действию или вопрос в оптимальной форме, на достойном собеседников интеллектуальном уровне» [8, с. 74]. Под термином «коммуникативная неудача» подразумевается полное или частичное непонимание высказывания партнером коммуникации, то есть неосуществление или неполное осуществление коммуникативного намерения говорящего.

Е. А. Земская и О. П. Ермакова дифференцируют причины коммуникативных неудач на три класса: порождаемые устройством языка, порождаемые различием говорящих в каком-либо отношении, порождаемые прагматическими факторами [6, с. 145]. С. И. Виноградов выделяет неблагоприятные факторы, приводящие к коммуникативной неудаче: чуждая коммуникативная среда; ритуализирование живого речевого общения; нарушение правила кооперации, солидарности, релевантности; неоправданные коммуникативные ожидания слушателя [4, с. 235].

Понять причину того, почему не осуществился диалог во время коммуникации, может помочь этическое учение Ухтомского. А. А. Ухтомский в своих исследованиях выдвигает понятие доминанты – «главенствующего направления деятельности человека». Лишь когда человек приобретает центр притяжения в лице другого, он избавляется от Двойника. Ухтомский пишет об этом так: «Двойник умирает, чтобы дать место Собеседнику». Таким образом, при возникновении разрыва коммуникации «перенос доминанты на то, что сейчас делается совсем в другой жизни, мог бы спасти человека от отчаяния и суда над собою» [9, с. 250].

Формы языка разнообразны. В установлении коммуникации главную роль играют правильно выбранные речевые жанры. Единичные высказывания отражают специфические условия и цели каждой области общения не только тематическим содержанием и стилем, но своим композиционным построением. Впервые понятие речевого жанра было предложено М. М. Бахтиным. Речевые жанры – это «относительно устойчивые типы» высказываний, которые «отражают специфические условия и цели» той или иной «области человеческой деятельности» [1, с. 250].

В повести Ф. М. Достоевского «Бобок» (1873) создается фантастическая ситуация: главный герой, принимая участие в похоронах, остается на кладбище и слышит разговор мертвых. В основе взаимодействия героев лежит диалог. Главный герой принимает на себя роль слушателя, который распознает поступающую информацию и делает выводы.

Речевые жанры героев разнообразны, но всех их объединяет некооперативная речевая стратегия. Первоедов имеет «веский и солидный голос», говорит повелительно, использует речевой жанр возражения («Почему же бы ему не слушаться?», «Какой же это новый порядок?») [5, с. 45-46]). Надворный советник Лебезятников говорит с насмешкой («Однако лавочник-то барыни слушается, ваше превосходительство» [5, с. 45] и проявляет подобострастие («Да он сам начнет, ваше превосходительство. Он будет даже польщен, поручите мне, ваше превосходительство, и я...») [5, с. 47]).

Авдотья Игнатьевна часто выражает недовольство («Ах, опять он икает! Наказание мне подле этого лавочника!», «Не смейте совсем со мной говорить!») [5, с. 45]), в ее словах проскальзывает

насмешка («Я про вас, ваше превосходительство, одну историйку знаю, как вас из-под одной супружеской кровати поутру лакей щеткой вымел» [5, с. 46]). Все её высказывания – это провокация. Грубость делает ее высказывания деструктивными. Она стремится вывести другого персонажа из состояния коммуникативного равновесия. Практически все герои самоутверждаются – они далеки от автора и его ценностей.

В повести М. А. Булгакова «Дьяволиада» (1924) наибольшее разнообразие речевых жанров прослеживается в репликах главного героя – Короткова. Булгаков использует жанр возмущения («Как?», «Ах, Боже мой!», «Что вы?», [3, с. 60-67]). Часто используется жанр недоумения («Как? Как? – прозвенел два раза Коротков» [3, с. 54], «Откуда же вы меня знаете?» [3, с. 75]). Следует отметить, что Коротков находится в замешательстве большую часть повествования и потому его реплики состоят из вопросительных и восклицательных предложений. Значительное место занимает и негодование героя, обращение к жанру угрозы («Неразвиты»... Хм... Нахал... Вот ты увидишь, как это так Коротков неразвит!» [3, с. 50]), и уговаривание («...тут, видишь ли, дорогой Пантелеймон, случился приказ... Пусти меня, милый Пантелеймон»; «позвольте одну минуточку сказать...» [3, с. 54]). Активно используются вопросительные предложения, и чаще всего вопросы звучат риторически. Коротков постоянно использует восклицание: «Как?». Автор таким образом создает атмосферу общей сумятицы и неразберихи.

Но постепенно Коротков избавляется от вопросительных интонаций. Высказывания его все еще остаются отрывистыми, но уже становятся констатирующими («Конечно, – слабо прокричал Коротков, – конечно! Бой проигран!», «Окружили! – ахнул Коротков, – Пожарные» [3, с. 86]). Это связано с потерей героем себя и веры в то, что ситуация может быть под контролем.

Следует обратить внимание на речь других персонажей. Например, Кальсонер выражает недовольство в спешке отрывистыми фразами. В его речи звучит упрек («Товарищ! Вы не видите, что я занят?...» [3, с. 55]) и требование («Примите меры, чтобы меня не задерживали!» [3, с. 55]). Общую некооперативную стратегию можно увидеть в речи всех действующих персонажей. Возмущение, негодование и обвинение преобладают над всеми остальными жанрами.

В повести Достоевского и Булгакова главные герои показаны в ситуации коммуникативной неудачи. Взяв во внимание проанализированные тексты, можно сказать, что главный герой повести «Бобок» предстает перед нами как неудачник. В коммуникации им руководит самоутверждение, он использует речевой жанр сарказм и иносказание («Какой же тебе соли, – спрашиваю с насмешкою: – аттической?» [5, с. 43]), что не способствует успешной коммуникации. Рассказчик разговаривает с самим собой, происходит его автодиалог. Разрыв коммуникации приводит к тому, что происходит отторжение рассказчиком себя, своей деятельности и мира в целом. Перелом в отношениях с окружающими происходит после посещения кладбища. Рассказчика потрясает то, что он открывает в «разговоре мертвых». В самоутверждающихся героях рассказчик слышит своих Двойников. Когда разговоры покойников затихают, герой понимает свою миссию, преодолевая разрыв коммуникации с окружающими и отказываясь от своего Двойника. Перемена выражается в речи героя: «Нет, этого я не могу допустить; нет, воистину нет!» [5, с. 54].

Иначе ведет себя герой повести «Дьяволиада». Коротков тоже является неудачливым человеком. Его увольняют с работы из-за мелочи (описки), но он не может наладить коммуникацию с начальником, чтобы объясниться. В повести преобладает некооперативная стратегия, поэтому не происходит диалога. Главный герой пытается сопротивляться, но не в силах противостоять разрыву коммуникации и потому отходит от реальности.

Теория доминанты А. Ухтомского объясняет различия между героями М. А. Булгакова и Ф. М. Достоевского. Коротков, как и Голядкин, видит в окружающих своих двойников, поэтому заходит в тупик. Например, искаженный двойник Короткова появляется в зеркале. Двойственность Короткова подтверждается, когда его путают с Колобковым В. П., а потом и вовсе не принимают («Я, товарищ, Коротков Вэ Пэ, у которого только что украли документы... – Пущай Коротков самолично и придет» [3, с. 76]). Признавая возможность раздвоения Кальсонера, он допускает и собственного Двойника. В конце он говорит: «Меня нельзя арестовать, потому что я неизвестно кто». Окончательное раздвоение личности наблюдается в финале («Коротков вонзился в коробку лифта, сел на зеленый диван напротив другого Короткова и задышал, как рыба на песке» [3,

с. 86]). Герой Достоевского, в отличие от героя Булгакова, обращается к новой доминанте: ему важно выполнить свое предназначение как журналиста, писателя, обличителя пороков и недостатков общества.

Таким образом, мы видим, что герои по-разному преодолевают свои коммуникативные неудачи. Герой рассказа «Бобок» Ф. М. Достоевского преодолевает разрыв коммуникации, а Коротков в «Дьяволиаде» М. А. Булгакова не может этого сделать и потому умирает, потеряв связь с миром.

Ссылки:

1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1986. – 2-е изд. – С. 250–296.

2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в 7 томах. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 7–300, 466–505.

3. Булгаков М. А. Ранняя автобиографическая проза / М. А. Булгаков. – М.: Художественная литература, 1988. – 205 с.

4. Виноградов С. И. Культура русской речи / С. И. Виноградов – М.: Издательская группа НОРМА-ИНФРА, 2006. – 549 с.

5. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 21. – Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1973. – 406 с.

6. Земская А. // Русский язык в его функционировании. – М.: Наука, 1993. – 345 с.

7. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук Ваклер, 2001. – 651 с.

8. Лазуткина Е. М. Коммуникативные цели, речевые стратегии, тактики и приемы / Е. М. Лазуткина // Культура русской речи: учебник для вузов. – М., 1998. – С. 50–79.

9. Ухтомский, А. А. Интуиция совести. Письма. Записные книжки. Заметки на полях / А. А. Ухтомский. – СПб., 1996. – С. 248–270.

10. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / отв. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

Т. П. Баталова, Г. В. Федянова

batalovatp@yandex.ru

Независимые исследователи

(Санкт-Петербург, Россия)

Заголовочный комплекс в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди»

Аннотация. В статье рассматриваются функции заголовочного комплекса, включающего заглавие произведения, указание на его жанр, эпиграф, – произведения, которое является творческим дебютом Ф. М. Достоевского. Исследователи показывают, что заглавие произведения – концентрированное выражение, раскрывающее в художественном тексте преодоление противоречивости образа «бедные люди». Материальной бедности героев противопоставит их духовное богатство, делающее их людьми в высоком смысле этого слова. Авторы статьи доказывают, что произведение Достоевского выполняет требование романа в соответствии с определениями Гегеля и Белинского. Эпиграф, выбранный писателем, предопределяет своеобразие повествования, характеризующего волю героя как автора рассказа о себе.

Ключевые слова: Достоевский, заголовочный комплекс, бедные люди, роман, герой, слог, письмо.

T. P. Batalova, G. V. Fedyanova

The title complex in F. M. Dostoevsky's novel «Poor People»

Abstract: The article discusses the functions of the title complex, including the title of the work, an indication of its genre, the epigraph of the work – the creative debut of F. M. Dostoevsky. The researchers show that the title of the work is a concentrated expression of overcoming the inconsistency of the image of «poor people» revealed in the artistic text. The material poverty of the heroes is opposed by their spiritual wealth, which makes them people in the high sense of the word. The authors of the article prove that Dostoevsky's

work fulfills the requirement of the novel in accordance with the definitions of Hegel and Belinsky. The epigraph chosen by the writer determines the originality of the narration that characterizes the will of the hero as the author of the story about himself.

Keywords: Dostoevsky, title complex, Poor People, novel, hero, syllable, letter.

Заголовочный комплекс традиционно предшествует художественному тексту и является опосредованным звеном между восприятием читателя и художественным миром «второй реальности». Заголовочный комплекс открывает «раму произведения». «Рама произведения» – термин, вошедший в современное литературоведение, характеризующий авторские приёмы организации текста. «Рама произведения – совокупное наименование компонентов, окружающих основной текст произведения. Начало текста, как правило, открывается заголовочным комплексом, <...> наиболее полный перечень компонентов которого включает в себя: имя (псевдоним автора, заглавие, подзаголовок, посвящение и эпиграфы...))» [7, с. 848]. «Рама произведения» включает в себя все многообразные вкрапления – текстовые и цифровые, – не связанные непосредственно с художественным текстом и наделённые в каждом отдельном произведении различными функциями. В одних случаях эти включения могут совпадать с традиционными эдическими требованиями (например, деление произведения на части); в других случаях числовое деление снабжается текстовым сообщением, предсказывающим дальнейшее течение событий и представляющее авторскую оценку. Заголовочный комплекс полифункционален. Он представляет заложенные в произведении идеи, он значим для эдической организации текста. И, нередко, представляет главных героев.

Публикация романа Достоевского «Бедные люди» в «Петербургском сборнике» 1846 г. имеет некоторые особенности. Имя Достоевского упоминается на титульном листе в общем списке, занимая так сказать, почётное место: между В. Г. Белинским и Искандером. Это можно объяснить восторженным отношением к «вдруг» явившемуся «новому Гоголю». Имя автора не предшествует заглавию, но подписано в конце текста: «Ф. Достоевский». В следующем,

отдельном издании читаем: «Бедные люди. Роман Феодора Достоевского. СПб.: Тип. Э. Праца, 1847». Отдельное издание 1865 г. начинается с заглавия с подзаголовком: «Роман Ф. М. Достоевского, вновь просмотренное самим автором издание. Издание и собственность Ф. Стелловского. СПб.: тип. Ф. Стелловского, 1865». Итак, в издании – публикации читатель, прежде всего, знакомился с заглавием. Далее помещается жанровое указание: «роман». Таким образом, уже предсказывался особый, избранный Достоевским жанр, который принёс ему мировую известность. Далее шёл эпитафия из произведения В. Ф. Одоевского «Живой мертвец». Ниже появлялась дата: «Апреля 8». Итак, заголовочный комплекс включает в этом издании три основных компонента (заглавие, жанр, эпитафия) и один спорный – выше названная дата. Обратимся к первому слагаемому этого текста – предшественника.

Заглавие первого романа Достоевского предельно точно ориентировало читателя на социальный статус героев – «бедные люди». Сцены нищеты и страданий подтверждают это. Но роман Достоевского – роман-загадка. По прочтении его оказывается, что «бедные люди» – в своей ограниченной сюжетом литературной реальности – обнаруживают богатство чувств, проявляют силу характера в столкновении с, казалось бы, непреодолимым злом.

В романе нет ни одноплановости сюжетно-фабульного движения, ни однозначности личности. В оценках и поступках главных героев постоянно проявляется единство этического, творческого, природного начал бытия – это богатство «бедных людей». Объединяемые православием, они определяют убеждения, влияют на поступки героев. Макар Алексеевич отдаёт последние копейки Горшкову, Варенька смиряется с необходимостью вступления в брак с Быковым, т. к. это возвращает ей «честь». Ею движет, прежде всего, внутренний этический императив. В этом плане само заглавие читатель может воспринимать не как однозначную социально-экономическую оценку, а как вхождение в традиционный мир ценностей русской православной культуры: бедные люди – люди, достойные милосердия и сострадания.

Итак, начиная с заглавия, открывающего заголовочный комплекс, Достоевский отказывается от упрощённости статуса своих героев.

Казалось бы, бесцветная жизнь этих двух несчастных людей, которым судьба дала так мало радости, более располагает к жанру повести об униженности и падении под гнётом обстоятельств. Но именно жанр романа более полно передаёт и силу страдания, и духовную высоту героев. Жанр романа привлекал внимание современников и ближайших предшественников Достоевского. Авторитетным было мнение Гегеля, считавшего, что в романе «... полностью выступает богатство и многообразие интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, широкий фон целостного мира» [3, с. 273]. Белинский уточняет: «...роман есть самая свободная форма, в которой она выражается, – то читайте романы, в которых эта жизнь выражается прямо, без прикрас, без натяжек сентиментальности, без утопий расстроенного воображения» [1, с. 242].

Эпистолярная форма соответствует в драматичном по художественному тону произведению духовному настрою героев, их открытости друг другу в своих мыслях, чувствах, решениях. При всём богатстве сюжетно-тематического материала для повести автору важно было передать через возможности романа творческие задатки двух начинающих писателей. Задавленный бедностью чиновник – не только пример жертвенности, но и человек, осознанно стремящийся идти навстречу своему литературному призванию. Героиня – литературно одарённый человек. Призвание к служению слову она ещё не осознаёт. Жизненные невзгоды не способствуют раскрытию её дара. Но не случайно именно «её» текст (смерть Покровского) произвёл особое впечатление на Н. А. Некрасова. В результате общения с Макаром Алексеевичем она старается передать как можно более точно то, что пережито в её счастливом детстве. Это подчёркивается красотой пейзажных мотивов и концентрацией, плотностью текста письма «Сентября 3».

Нет необходимости останавливаться на автобиографическом подтексте этого письма. Важно, что Достоевский, даря своей героине такой изысканно-утончённый текст, создавал свой, очень лиричный идеал современницы. Косвенно художественную натуру Вариньки подчёркивает как бы скрытая в горестях жизни её работа – работа вышивальщицы. Конечно, в те времена девушки всех сословий учились шитью и вышивке, но героиня должна была

продавать свой труд. И нужно было вложить не только мастерство, но и вкус, и воображение для создания, как принято в настоящее время говорить, конкурентноспособной вещи. Федора, которой предстояло продавать ковёр Варвары Алексеевны, сразу оценила: 50 рублей ассигнациями. Полученные 15 рублей серебром свидетельствуют не только о материальной удаче, но и о художественном, творческом успехе героини. Разовьётся ли её литературный дар? На этот вопрос автор не отвечает, предоставляя читателю самому найти решение. Традиционная романная ситуация – любовь героя и героини [2, с. 35–50] – обогащается креативным началом. Не находя родства по генеалогическим данным, они близки по нравственным установкам и творческим стремлениям. Итак, возможности жанра романа позволяют многосторонне представить личность и судьбу Макара Алексеевича и Варвары Алексеевны.

Эпиграф, напротив, в большей степени относится к личности и характеру главного героя. Отдельные мотивы из произведения В. Ф. Одоевского «Живой мертвец» («солидарность», «медные деньги», к примеру) как бы мерцают в тексте Достоевского, но играют важную роль. Если «медные деньги» входят в текст письма героя, превращаясь в «даже и не на медные» [4, с. 30], то «солидарность» – мотив латентно существующий, относящийся не только к скорби душевно одинокого, затравленного сослуживцами героя, но и к самому автору, разделяющему убеждения князя Одоевского, считавшего, что ни одно слово, произнесённое человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире. Но главное – текст эпиграфа, его малозаметная трансформация (как замечено ранее [8, с. 462] [5, с. 649]): дважды «запретить» заменено на «запретил». Эпиграф неоднократно откликается в тексте произведения [6, с. 86].

Можно отметить и следующее. Выраженное в эпиграфе своеобразное авторское своеволие Достоевского не случайно. Если его героиня в «Шинели» Гоголя видит именно художественное произведение, то Макар Алексеевич увидел в образе Акакия Акакиевича нечто нравственно недопустимое. Психологический настрой Девушкина ориентирует на победу над жизненными обстоятельствами. Гоголь наделяет Акакия Акакиевича посмертным мистическим бытием. Макар Алексеевич не принимает этого как

социальной модели своей собственной чиновничьей судьбы. Таким образом, уже здесь проявляется самостоятельность пути Достоевского в современной ему литературе, акцентированной на социальном начале художественной типологии. Достоевский, не отрицая, даже подчёркивая нищету и сложности бытия, реальность душевного слома, зависимость человека от должности и денег, наделяет героя способностью к борьбе за своё подавляемое обстоятельствами «я». Свидетельство этому – письмо «Августа 21», когда герой заявляет своё право на равенство: «всё-таки я человек», «сердцем и мыслями я человек» [т. 4, с. 104].

Возвратимся к концу заголовочного комплекса – одновременно к началу эпистолярного романа, – к указанию: «Апреля 8». Сразу же возникает вопрос: имеет ли эта дата отношение к заголовочному комплексу? И здесь проявляется неоднозначность подхода Достоевского к такому образу времени. В произведениях, построенных на основе переписки, даты выполняют роль рубрикатора, соединяя задачи организации текста с художественно-творческими целями. Текст может быть освобождён от деления на части, главы, разделы. Одновременно календарность влияет на психологический портрет героев. Достоевский на этой основе строит противостояние счастья и горя: первого весеннего письма и последнего, осеннего, кануна Покрова. Апрельское письмо наполнено радостью. Последнее – свидетельство неумолимости судьбы. Календарь «Бедных людей» сближен и с природными явлениями, и – неявно – с духовным началом жизни, и со своим особым романским временем. «Счастлирое» письмо написано 8 апреля. Но оно – о счастье минувшего дня. Недатированное, неотправленное, последнее письмо обращено в завтрашний день, день отъезда Варвары Алексеевны.

Герои психологически подавлены «свершившимся». Читатель вовлечён в чудо сопереживания. Финал произведения открыт, сохраняя возможность инициатив читательского воображения.

«Бедные люди» – роман-загадка уже потому, что в 1845 г., когда текст произведения был полностью закончен, Достоевский представил здесь мотивы, сюжеты, типологию художественных образов, творческие приёмы, свойственные его поздним произведениям, начиная с заголовочного комплекса своего первого романа.

Ссылки:

1. Белинский В. Г. Собр. соч. в 9 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1982. 783 с.
2. Викторович В. А. Достоевский. Писатель, заглянувший в бездну: 15 лекций для проекта Магистерия. М.: Rosebud Publishing, 2019. С. 35–50.
3. Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. 14. Кн. 3. М.; Л.: Государственное издательство, 1950. 440 с.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Т. 1. Петрозаводск: Изд. ПетрГУ, 1995.
5. Захаров В. Н., Мальчукова Т. Г. Комментарии // Достоевский. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Петрозаводск: Изд. ПетрГУ, 1995.
6. Захаров В. Н. Имя автора – Достоевский. М.: Индрик, 2013. 455 с.
7. Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 848–853.
8. Фридлиндер Г. М. Комментарии // Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 1. Л.: Наука, 1972. С. 462–481.

Д. Л. Башкиров

bashkirov_dl@mail.Ru

Белгосуниверситет (Минск, Беларусь)

Обратное время в романе «Бесы» Ф. М. Достоевского

Аннотация. В статье рассматриваются срединное положение в рамках «великого пятикнижия» Ф. М. Достоевского и восходящие к нему структурно-композиционные особенности романа «Бесы». Они определяются понятием «обратное время», напрямую связанным с концептом, вынесенным в заглавие романа. «Бесовское» начало, создавая внутри произведения ситуацию интерпретационного взрыва, открывается одновременно в своей инерционности, которой обусловлены сущностные черты художественной архитектоники, возникающие в зоне пересечения сфер выражения и воплощения, соответствующих индивидуальному и личностному строению образов героев.

Ключевые слова: роман, жанр, личностное, индивидуальное, воплощение, выражение, бессловесность, время, герой.

D. L. Bashkirov

Reverse Time

in the novel «The Possessed» by F. M. Dostoevsky

Abstract: The article examines the median position within the framework «Great Pentateuch» of F. M. Dostoevsky and the structural and compositional features of the novel «The Possessed» going back to it. They are defined by the concept of «inverse time», which is directly connected to the concept put in the title of the novel. The «Demonic» principle, while creating a situation of interpretative explosion within the work, reveals itself simultaneously in its inertia, which is conditioned by the essential features of the artistic architectonics arising in the area of the intersection of the spheres of expression and embodiment, corresponding to the individual and personal structure of the characters' images.

Keywords: Novel, genre, personal, individual, embodiment, expression, wordlessness, time, hero.

Романы «великого пятикнижия» Ф. М. Достоевского, образуя жанровое и содержательное развивающееся единство, находятся в смысловых отношениях между собой, которые позволяют говорить о структуре романного цикла. Если первый роман задает магистральную направленность судьбы человека в его преображении и воскресении, в движении от ветхого к новому, которой в той или иной степени отмечены «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы», то в центре, в середине оказывается произведение, в котором данная динамика затухает. Причем это происходит тогда, когда заявленная в эпилоге «Преступления и наказания» тема новых людей приводит писателя к попытке создать образ идеального героя в романе «Идиот», своеобразным итогом которой и становится роман «Бесы».

Название романа Ф. М. Достоевского, ставшее его содержательным ядром, не просто сопровождается интерпретациями религиозно-философской и социально-политической направленности, а в какой-то степени реализует себя посредством этого взрыва толкований. Однако калейдоскоп набегающих друг на друга и сменяющих одно другим мировоззренческих состояний, которые открываются в образах героев и коллизиях произведения, определяют не столько разнообразие и динамичность, сколько позиции параллелизма и зеркальности, то есть внутренней неподвижности и инерции. Им соответствуют пространственно-временные характеристики. Европейские и петербургские социальные коллизии низводятся до «губернского» масштаба, где в своей скупенности приходят к образу «бури в стакане» и пронизаны мотивом насекомых. На этом уровне евангельский мотив свиного стада и легиона знаменует собой ситуацию низменных, животных движений и инстинктов, в которых заперты герои и их тщетные попытки прорваться к своей человеческой сущности.

На этом уровне открывается сущностная подоплека социально-философских размышлений персонажей, проходящая под знаком озвученного Кириловым желания убить себя, чтобы стать новым человеком, богом. Монолог Федьки Каторжного по поводу того, что он «образа обдирает», «а ты пустил мышь» [2, с. 428], – открывает в глумлении Петра Верховенского бессловесную природу, которая тем отчетливее, что свое состояние Федька уподобляет истории

о купце, известной ему «по книгам». В этом акте он находит свой прототип, с которым вступает в диалог и, наоборот, «бесы» обнаруживают себя двойниками животной стихии. На этом фоне устремленный вперед поток времени затухает и поворачивается вспять. «Бесы» из мифологемы превращаются в бытовую коллизию, в «комедию», зафиксированную в жестах, поступках, позах и утрачивающую свою словесную подоплеку. Ее утрата – корень «болезни» Ставрогина, не воспринимающего объем слова и видящего только его материальную проекцию, буквальность. Эта бессловесная и комическая стихия определяется интерпретационным взрывом, который сопровождает инерция прямого течения времени. Внутри нее возникает точка зрения рассказчика, определяющаяся обратной хронологией. Как современник текущих событий он не выходит за рамки конфликта отцов и детей, смены поколений, открывая в демоническом начале его повседневный исток.

Связав религиозно-философский и социально-исторический пласты произведения с «бесовским» началом, вынесенным в заглавие, писатель словно вернулся в романтическую эпоху, утвердившую демона в качестве своего рода героя времени. Оттуда пришел центральный герой произведения, «корень зла», отец главного в социальном аспекте «мелкого беса» – Степан Трофимович. Его мировоззрение и социальное поведение, очевидно, привязаны к романтической литературности. Поэма, замысел и общее содержание которой приводятся в «биографии» героя, становится категорией мышления и в данном значении трансформирует исключительное в типическое. Но именно это происходит и с демонологией романтизма в художественной конструкции «Бесов» Ф. М. Достоевского. Она заявляет о себе на уровне названия романа, где индивидуальное, исключительное и сверхчеловеческое выступают в качестве множественного и «коллективного». Мировоззрение Степана Трофимовича, отсылающее к «Демону» М. Ю. Лермонтова, становится «Бесами» Ф. М. Достоевского на уровне судьбы героя. Поэма трансформируется в роман. Итог романтического мироощущения – переход в бытийную коллизию «последнего странствования», внутри которого вызревает тяготение к евангельскому ядру. Оно вскрывает духовную подоплеку персонифицированной привлекательности зла, открывая в ней множественность как таковую, когда

динамика личного подавляется инерцией индивидуального (мотив маски в образе Ставрогина) [1, с. 503].

Данное видение человека предполагает принцип обратного времени, который реализуется как на уровне архитектоники образа героя, так и вызывает определенные изменения в художественной структуре. Впервые они были обозначены в поэме «Цыгане» А. С. Пушкина, где исходное определение Алеко: «Но, Боже, как играли страсти / Его послушною душой», – преобразуется в финальную формулу произведения: «И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет», – которую определяет обратное время переживания события, противопоставленное действию, поступку, позе.

В полной мере данные художественные явления наблюдаются в «Евгении Онегине». Первоначально Онегин – проявление внутренней инерции как олицетворение «моды» и общественного мнения, которые выделяют его, нивелируя, обезличивая. Появление героя в Восьмой главе вызывает целый каскад готовых форм литературности и общественного поведения: «...Мельмонтом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной...». Примерка масок выглядит как их срывание в попытке обнаружить сущностную черту. В остатке остается ситуация неразличения: «Иль просто будет добрый малой, / Как вы да я, как целый свет?». В видении героя автор возвращается к началу. Меняются только интонации. Однако описанный круг в понимании героя оказывается искомой чертой. Онегин – герой времени как стихии. Это не время вечности, а время ветхости, от которого он должен отстать: «...мой совет: / Отстать от моды обветшалай». На фоне культа нового, прогресса, апологетики целеустремленности в картине поступательного движения к будущему совершенству, распространяющихся романтической культурой, А. С. Пушкин приходит к неперспективному восприятию мира и человека. Он предлагает герою «отстать» от сменяющихся понятий и представлений. Смена приоритета «передового», ставшая причиной отказа от главы «Путешествие Онегина», означала, что «скиталец», «беглец» романтической культуры должен остановиться, чтобы его ветхое время преобразилось в вечность и «пародия», маска опять стала человеком. Этот сокровенный трагический импульс уловил М. Ю. Лермонтов.

В поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» динамическая составляющая конфликта отчуждения, представленная бегством и отрицанием, обнаруживает себя как сила инерции. Отпадение Демона – неподвижная точка в мировой истории, необратимая и постоянная. Ее понимание формируется не внутри, а со стороны, исходит от жизни, всеми своими проявлениями указывающей на отчуждение как на небытие, которое есть его начальная и конечная фаза. Данная конфигурация – следствие исчерпанности рационалистической и индивидуалистической модели действительности. Ее страдательная, пассивная функция в структуре художественного образа, сфера выражения, сменяется архитектурной активностью органически-сознательной сферы воплощения личностного начала. Данные положения определяют форму и содержание романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Круг литературных параллелей, связывающихся с романом М. Ю. Лермонтова, указывает на то, что в осмыслении проблемы героя времени произошло смещение от исключительного к типическому, что изменило позицию образа героя в структуре художественного пространства. Оно не окружает его, а включает в себя как один из предметов изображения. В данном контексте движение идет от однородности, нерасчлененности понятия «герой нашего времени» к его расщеплению, к внутренней двусоставной противоречивости. Композиция произведения мотивирована образом героя и его положением в мире. Внутри образа время не движется, и это становится смыслом понятия «нашего времени», современности, которые оказываются мировоззренческой константой, универсальной и всеобщей. Однако замирает не время, а в своем отчуждении замыкается персонаж, застывает в нем, не развивается. Жизнь идет, Печорин стоит, существует вне ее. Этим состоянием мотивирован хронологический слом, обусловленный задачей показать историю «души человеческой», запускающей обратное время жизни души в герою. Рассказ о том, как «одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, – тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого», – поза, которую принял Печорин, но она же свидетельствует, что душа, действительно, умирает в нем, с тем, чтобы воскреснуть, стать «историей души человеческой» после его смерти [5, с. 405]. Время удаляющее

(прямое) и время приближающее (обратное) группируется вокруг трех точек зрения на героя: автора, Максим Максимыча, Печорина. Всем им соответствует индивидуальное и личностное восприятие человека, различающееся по степени полноты. Индивидуальное – широкое пространство личин и обманов, заслоняющее истинную сущность – душу.

Таким образом, если в «Демоне» представлена точка отсчета видения человека в его индивидуальном значении, которое в развернутом виде выступает в качестве «героя нашего времени», то в романе «Бесы» из этого понятия полностью выпадает концепт «герой». Специфика художественной архитектоники произведения Ф. М. Достоевского во многом связана с привязанностью содержания материала к злободневному, текущему, современному материалу, то есть «нашему времени».

В подготовительных материалах к «Бесам», говоря о характере изложения событий и их происхождении, Хроникер замечает: «Систему же я принял ХРОНИКИ» [3, с. 92]. Исследователь пишет, что «за этим мнением обнаруживается попытка самого автора объяснить содержание и форму романа, принявшего «систему хроники», состоянием современной действительности». В какой-то степени с предположением можно согласиться в том смысле, что представление о действительности определялось индивидуальным сознанием и сопутствующими ему формами выражения. «Система хроники» обусловлена тем, что речь идет о «действительном», но не о каком-то меняющемся, текущем моменте, не о его понимании, а о самой «действительности». В данном случае уместно обратить внимание на то замечание Хроникера, которое предшествует этим словам: «...или я имею твердые данные, или, пожалуй, сочиняю сам – но знайте, что все верно» [3, с. 92]. И здесь следует указать на то, как в романе «Бесы» преломились две составляющие понятия «система хроники», которое в окончательный текст романа не попало и относится к ситуации художественных исканий автора. Концепт «хроника» берется не в своем собственном жанровом значении, а как принцип художественной архитектоники, примененный в романе. В виде собственно жанровой формы он фигурирует применительно к отношению действующих лиц к одному из героев произведения. Отрезок жизни Ставрогина Сте-

пан Трофимович сравнил с юностью «принца Гарри», под воздействием чего Варвара Петровна прочла «бессмертную хронику» Шекспира [2, с. 36]. Однако для самого Хроникера на первый план выходят архитектурные возможности, актуализирующие не концепт «хроника», а понятие «система». Причем время на страницах романа становится само предметом полемики как момент организации действительности в ее отношении к сознанию человека. Эта полемика непосредственно связана с кульминацией событийного ряда, которая приводит к разрушению временной последовательности, превращающего естественное в противоестественное. Ночь «с страшною «развязкой» наутро» [2, с. 385] инициирует диалог Лизы и Ставрогина, где в центре оказывается жить по календарю и ставрогинское отрицание календаря [2, с. 398]. В контексте романа «календарь» как некое установление становится антитезой индивидуалистического произвола. В рамках современного как индивидуального время перестает быть, что ознаменовано отсутствием действительного. Образ Хроникера привносит один из центральных импульсов произведения – тяготение к «верности», «действительности», в рамках которого обнаруживает тождество индивидуальное – современное. В данном аспекте время как естественная связь между событиями образует их совокупность, формируя своеобразный эквивалент сборного сознания, внутри которого выкристаллизуется личностное бытие. Такова природа замысла Лизы Тушиной. Ее литературный план, по сути, возрождает традиции летописания: «А между тем, если бы совокупить все эти факты за целый год в одну книгу, по известному плану и по известной мысли, с оглавлениями, с указаниями, с разрядом по месяцам и числам, то такая совокупность в одно целое могла бы обрисовать всю характеристику русской жизни за весь год...» [2, с. 103]. Любопытен как состав книги: «курьезы, пожары, пожертвования, всякие добрые и дурные дела, всякие слова и речи, пожалуй, даже известия о разливах рек, пожалуй, даже и некоторые указы правительства...» – так и то, что она сочетает в себе две стихии – документальность, фактичность и занимательность: «И, наконец, книга должна быть любопытна даже для легкого чтения, не говоря уже о том, что необходима для справок!» [2, с. 104]. Время соединяет, но тогда, когда вы-

ступает как обратное. В своем течении вперед оно расщепляется на фрагменты современности.

В романе «Бесы» мы находим замечание, определяющее, по сути, видение событий: «А теперь, описав наше загадочное положение в продолжение этих восьми дней, когда мы ничего не знали, приступлю к описанию последующих событий моей хроники и уже, так сказать, с знанием дела, в том виде, как все это открылось и объяснилось теперь» [2, с. 173]. «Сиюминутность», современность индивидуального сознания, включаясь в поток обратного времени, соединяющего модусы будущего и прошлого, погружается в стихию настоящего, где современное становится действительным. Обратное время романа – реконструкция «летописного взгляда» древнерусского летописания. Летописец не оценивает и не осмысливает события. Он стремится придать им «данность», и достигает это в том числе и с помощью того, что сознательно сдвигает «авторское» сознание» из центра повествования на периферию течения события, растворяясь в нем. «Автор» «записывает», а если и появляется в тексте, то только как «участник», «свидетель», «очевидец» одного или нескольких фактов в ряду многих. Абсолютное, истинное осмысление происходящего происходит «соборно».

Хроникер в романе «Бесы» осознает новое качество художественной структуры в аспекте времени. Оно подспудно становится для него эстетической категорией, преобразующей индивидуальное выразительное слово в воплощающее и личностное. Для первого он находит предел «двадцать минут». Причем данное понятие строится на отношении художественного и индивидуального, их отождествлении: «Вообще я сделал замечание, что будь разгений, но в публичном легком литературном чтении нельзя занимать собою публику более двадцати минут безнаказанно» [2, с. 365]. «Двадцать минут» – мера человеческого существа, когда другие в отношении к нему становятся двойниками, а не собеседниками [7, с. 250], индивидами, а не личностями. В данном аспекте Хроникер выступает в качестве «грешного летописца», что указывает на положение автора по отношению к событиям, на его нахождение не над ними, а внутри их, привнося момент «действительности». Автор может объять весь материал только как процесс

«записывания», но не понимания, вне «записывания» он один из тех многих, чьи судьбы проходят перед его глазами. По замечанию исследователя, в романе «Бесы» автор, занимая позицию наблюдателя-хроникера, «становится и «погрешим» и «видим», вырисовываются контурно его человеческие черты, облик, он уже не демиург...» [6, с. 107]. Одно уточнение. Позиция наблюдателя запускает обратное время, преобразующее индивидуальное в личное, выражение в воплощение. «Бесовская» множественность, формирующая вокруг себя поле современного и исключительного, обнаруживается как исходный «стадный», бессловесный архетип, преобразующийся в пространстве осознания своей «греховности» в личностное сознание.

Ссылки:

1. Булгаков С. Н. Русская трагедия / Соч.: в 2 т. Т. 2. Избранные статьи. – М., 1993. – 752 с.

2. Достоевский Ф. М. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский; АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский дом); глав. ред. В. Г. Базанов Т. 10. – Л.: Наука, 1974. – 520 с.

3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский; АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский дом); глав. ред. В. Г. Базанов Т. 11. – Л.: Наука, 1974. – 416 с.

4. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 209 с.

5. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. Т. 4. Проза. Письма. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1959. – 828 с.

6. Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» // Исследования по поэтике и стилистике. – Л.: Наука, 1972. – С. 87–162.

7. Ухтомский А. Л. Интуиция совести. – СПб.: Петербургский писатель, 1996. – 526 с.

Е. Э. Беликова

lisaa.belikova@mail.ru

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

(Москва, Россия)

Научный руководитель – канд. филол. наук, доцент

Института гуманитарных наук ГАОУ ВО МГПУ, М. Б. Лоскутникова (Москва)

**«Блудящий огонь»
как метафорическая характеристика Марка Волохова
в романе И. А. Гончарова «Обрыв»**

Аннотация. При анализе романа И. А. Гончарова «Обрыв» в центре внимания находится метафорическая оценка Марка Волохова как «блудящего огня», которую дают этому герою Борис Райский и Вера. Вольное или невольное стремление антигероя-нигилиста вводить окружающих в заблуждение получает в художественной систематике писателя развитие, согласованное с мифопоэтическими представлениями об этом природном явлении.

Ключевые слова: характер Марка Волохова, «блудящий» огонь, мифопоэтика, метафора.

E. E. Belikova

**«The wandering fire»
as a metaphorical characteristic of Mark Volokhov
in I. A. Goncharov's novel «The Precipice»**

Abstract: In the analysis of I. A. Goncharov's novel «The Precipice», the focus is on the metaphorical assessment of Mark Volokhov as a «wandering fire», which is given to this hero by Boris Raysky and Vera. The voluntary or involuntary desire of the nihilist anti-hero to mislead those around him receives development in the writer's artistic systematics, consistent with mythopoetic ideas about this natural phenomenon.

Keywords: character of Mark Volokhov, «wandering» fire, mythopoetics, metaphor.

Характеристика одного героя в речи других героев, осуществленная Гончаровым в романе «Обрыв», приобретает в произведении особую значимость. По словам М. Б. Лоскутниковой, «телеологически последовательное обращение к сознанию *Другого* является особой гранью сравнительно-сопоставительного принципа изображения в романистике Гончарова» [6, с. 76].

Райский, выступая в роли *Другого*, называет нигилиста Волохова «блудящим огнем» (с этим образом ассоциируется Марк и у Веры) [3, с. 622]. Блуждающие огни – это природное явление, наблюдаемое ночью на болотах, полях и кладбищах. Древние славяне считали, что это «посмертное воплощение грешных душ», которые появляются в виде мелькающих огоньков [5, с. 511]. Основная функция этих мифологических существ – «сбивать человека с дороги, заставляя блуждать» [5, с. 512].

Нигилист Марк Волохов, проповедуя «новую правду», вводит Веру и тех, кто слушает его речи, в заблуждение. Такова позиция самого автора: Гончаров, считая нигилизм опасным явлением, называет эту философию «глубокой порчей, закравшейся в общественные и семейные связи и дела» [2, с. 219]. Согласно данным современного этимологического словаря, слово «плутать» – «вариант с оглушенными согласными к *блудать (блуждать)*» [4, с. 296]. Однако Волохов вовсе не плут, хитрящий и намеренно вводящий других в заблуждение, а человек, который, по мнению автора, сам потерял правильный путь и невольно сбивает с дороги других. Гончаров, рассуждая в автокомментариях к роману «Обрыв» о Марке, отмечал: «Не умышленная ложь, а его собственное искреннее заблуждение <...> вводили в заблуждение и Веру и других. Плута все узнали бы разом и отвернулись бы от него» [1, с. 94]. Марк искренне верит в свои убеждения и считает их разумными, герой по-своему честен с Верой, когда признается, что прочного будущего обещать ей не может.

Интеллектуально противостоя Волохову в основных нравственных понятиях, Вера, тем не менее, увлеклась «изгоем», полюбив в нем живой ум и смелость мысли. Верила героиня и в истинно человеческие качества Марка (которые в нем, несомненно, были, что подтверждает бескорыстная помощь, оказанная Волоховым учителю Козлову, брошенному женой). Вера надеялась, по словам

Гончарова, «силой своего ума и женского сердца» вывести Марка «на прямую дорогу» [2, с. 217–218]. В результате героиня, как констатирует автор, «и сама потеряла этот путь» [2, с. 218]. Вера, влекомая страстью, заблудилась: размышляя после роковых событий о «деле», которому следует посвятить свою жизнь, она приходит к выводу, что не нужно «бросаться за <...> блуждающим огнем» – мнимым подобием деятельности, какой занимался Волохов, провозглашая «новую правду» [3, с. 692].

И Марк, и Вера блуждают вне проторенной сообществом дороги, – и это подчеркивает локус «глухого, дикого» леса на дне обрыва, где расположена беседка – постоянное место встречи возлюбленных [3, с. 72]. Подобно герою Данте, который заблудился в дремучем лесу, сбившись с пути, Вера и Марк теряют правильную дорогу и остаются несчастны. Примечателен и локус болота. Так называет Марк Малиновку, в которой живет Вера, считая деревню местом, где царствует отжившая, по его мнению, «старая правда» [3, с. 658]. Волохов признается любимой, что только ради нее готов «остаться еще» в этом «болоте» [3, с. 609]. Марк, действительно, «вязнет» в нем, что подчеркивает облик героя, когда его в первый раз встречает Райский в доме Козлова: Волохов, «почти по пояс <...> выпачканный в грязи», является к учителю древней словесности напрямик из тины – в нее попала лодка, на которой он переезжал через Волгу [3, с. 261]. Следует также учесть, что, согласно славянским представлениям, блуждающий огонь – это «черт», увлекающий человека в болотистую местность [5, с. 511]. Волохов, считающий Малиновку с ее «старой правдой» «болотом», с другой стороны, сам погружен в «болото» проповедуемой им «новой лжи» [1, с. 93], куда он «затягивает» и Веру, что связывает образ Марка с inferнальным началом.

Оставаться с Верой герой готов, по его собственному признанию, лишь «пока будет любить» ее [3, с. 609]. Когда же Волохов «охладеет», он «скажет и уйдет», «куда поведет» его жизнь [3, с. 609]. Так же легко пропадает и блуждающий огонек, который, «заманив» путника, всю ночь водит его по болотам, «а под утро, захлопав в ладоши или громко захохотав, исчезает» [5, с. 512]. Волохов, не желающий «сковывать» свою свободу, – вечный скиталец, не способный остановиться и, следовательно, найти где-либо приют (этому вторят

реплики Бережковой о «Маркушке» «бездомном») [3, с. 162]. Хоть Вера и надеялась помочь Марку перестать «блуждать в одиночку», ее попытки не увенчались успехом [3, с. 611].

Таким образом, метафорическая характеристика, данная Волохову *Другими*, позволяет шире и глубже взглянуть на психологический склад героя. «Блудящим огнем» Марк, в котором, по мнению самого Гончарова, есть «задатки блестящих дарований» [2, с. 218], назван не случайно: с этим образом его роднит и обреченность на вечное скитание, и введение (хоть и невольное) в заблуждение других, и связь с инфернальным началом, и способность мгновенно исчезать, не обещая ничего прочного и постоянного.

Ссылки:

1. Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // И. А. Гончаров. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: ГИХЛ, 1955. С. 64–113.

2. Гончаров И. А. Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» // И. А. Гончаров. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: ГИХЛ, 1955. С. 208–220.

3. Гончаров И. А. Обрыв // И. А. Гончаров. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. СПб.: Наука, 2004. С. 5–772.

4. Крылов Г. А. Этимологический словарь русского языка. СПб.: ООО «Полиграфуслуги», 2005. 432 с.

5. Левкиевская Е. Е. Огни блуждающие // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 511–513.

6. Лоскутникова М. Б. Мотив Другого в романе И. А. Гончарова «Обрыв» (в свете становления функциональных особенностей мотива в трилогии писателя) // *Literatūra: Rusistica Vilnensis: Mokslo darbai*. Vilnius: VU leidykla, 2012. Nr. 54 (2). С. 75–87.

Е. И. Бойчук, И. А. Воронцова

elena-boychouk@rambler.ru

arinna1@yandex.ru

Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского (Ярославль)

Теоретические вопросы исследования доминанты художественного текста

Аннотация. Статья посвящена основным вопросам, связанным с понятием доминанты текста, в частности с ее определением, типологией и средствами выражения. В статье представлен обзор работ, посвященных данным проблемам, определены основные средства анализа доминанты. В качестве основных результатов проведенного исследования можно отметить выявление зависимости смысловой доминанты от повторяемости конкретных лексем и их производных, а также от частоты встречаемости лексических единиц, относящихся к одному смысловому (лексико-семантическому) полю, соотношение наиболее частотных лексических единиц с разными смысловыми доминантами текста, возможность определения особо значимых смысловых доминант, характерных для идиолекта автора в целом или его произведения в частности.

Ключевые слова: доминанта, А. А. Ухтомский, художественный текст, ритм, лексическая доминанта, грамматическая доминанта, константа, повтор.

E. I. Boichuk, I. A. Vorontsova

Theoretical questions of studying of the dominanta of artistic text

Abstract. The article is devoted to the main questions connected with the concept of text dominanta, in particular with its definition, typology and means of expression. The article presents an overview of the works devoted to these problems, the main meant of dominant analysis are determined. As the main results of the conducted research, it can be noted the identification of the

dependence of the semantic dominant on the repeatability of specific lexemes and their derivatives, as well as on the frequency of occurrence of lexical units belonging to the same semantic (lexical-semantic) field, the ratio of the most frequent lexical units with different semantic dominants of the text, the ability to identify particularly significant semantic dominants, typical for the author's in general and his work in particular.

Keywords: dominant, A. A. Uhtomskiy, artistic text, rhythm, lexical dominant, grammatical dominant, constant, repeat.

Термин «доминанта» используется в различных областях знаний, включая музыку, физиологию, архитектуру и литературу. Сама концепция возникла из музыкальной теории ладов, где она встречалась как тенор, реперкусию, туба, и была результатом медленной шестивековой эволюции, идущей от Каролингов к позднему Средневековью. Затем этот термин распространился на физиологию, которая определяет его как очаг, концентрирующий импульсы, возникающие в близлежащих областях тела. А. А. Ухтомский, уроженец Рыбинского уезда Ярославской губернии, первым разработал теорию доминанты и объяснил ее психологическую сущность. Он утверждал, что доминанта способна трансформироваться во все виды психического содержания и проявляться на двух уровнях: низшем (уровень физиологии) и высшем (возникающем в коре головного мозга и составляющем физиологическую основу функций внимания и мышления). А. А. Ухтомский писал о негативной роли доминанты, предполагающей бездумное подчинение стереотипам, навязанным ранее сформированными доминантами [18].

В литературе концепция отражена в теории хронотопа М. М. Бахтина, а также в работах Р. О. Якобсона, определявшего доминанту как фокусирующий компонент художественного произведения, доминирующий над другими компонентами, определяющий и преобразующий их [25].

Анализ доминирующих структур текста представляет большой интерес для исследователей, стремящихся глубже проникнуть в суть авторского сообщения, раскрыть глубину смысла литературного произведения и донести его до адресата. Результаты исследований различных аспектов семантического доминирования, проведенных российскими лингвистами, весьма плодотворны, что

указывает на растущий интерес к этой проблеме в России, исследования проводятся как на уровне текста, так и на уровне языковой структуры. С другой стороны, вероятно, по причине того, что теория зародилась в отечественной физиологии и в последующем развивалась в других областях преимущественно в отечественных исследованиях и работах ученых из «ближнего зарубежья», основные исследования в этой области реализуют российские, украинские и польские лингвисты (Н. А. Фатеева, 2000 [19]; В. З. Йованович, 2007 [33], Л. А. Меркулова, 2009 [9], Н. Яцкив, 2015 [26]; С. Белоконенко), 2016 [29], Е. Хшановская-Ключевская, 2016 [32], О. Шандра, Н. Глинка, 2016 [36], О. В. Морозова, 2017 [10], К. Сигал, 2017 [15], И. Сидоренко, 2018 [16]; Д. О. Вотина, 2018 [37]; К. Варчал, 2019 [38]).

Существующие исследования достаточно фрагментарны и ориентированы, прежде всего, на поиск доминант в конкретных текстах (Ж. де Мопассан, Э. Спенсер, Э. Замятин и др.), что ограничивает исследование и позволяет делать выводы исключительно применительно к изучаемому тексту.

Литературная критика располагает многочисленными исследованиями доминанты, акцентирующими внимание на таких аспектах, как ее основные свойства и функции, ее взаимодействие с психическими процессами, ее природа и иерархическая структура. При всем многообразии и сложности изучаемых вопросов проблемы выделения типов и способов проявления доминанты остаются одними из самых сложных. В лингвистике текста различают лексические и грамматические доминанты [11, 23], категориальные [1, с. 7], стилистические, текстуальные [21, с. 142], семантические [4] и рематические доминанты [7, с. 368], языковые, культурологические, эстетические, духовные, психологические, социологические, эмоциологические и сложные текстовые константы [7, с. 70], функциональные [22] и типологические доминанты [24]. Все теории представляются логичными и имеют связную структуру, позволяющую многогранно характеризовать доминанту, открывающую возможность более детального анализа литературных произведений. Особо следует отметить эмоционально-смысловую доминанту, рассматриваемую как обобщающую несколько видов доминирования, что объясняется тем, что пове-

дение человека рассматривается через призму физиологических и психологических факторов, а анализ художественного текста, прежде всего, сосредоточен на эмоционально-концептуальном характере доминанты.

При анализе эмоциональной доминанты используются данные нейрофизиологических, психофизиологических и психолингвистических исследований. Объединив методы и подходы, принятые в психологии, лингвистике и литературоведении, В. П. Белянин разработал психолингвистическую типологию художественных текстов, основанную на критерии эмоционально-смысловой доминантности, где доминанта определяется как система когнитивно-эмотивных эталонов, которые характерны для определенного типа личности и служат психологической основой для прямого и метафорического выражения картины мира в тексте [28, с. 57].

С учетом метода морфологического анализа художественного текста, предложенного В. Ю. Проппом, В. П. Белянин различал шесть типов текстов, каждому из которых соответствует тематический набор объектов описания (тем) и сюжетов, выбор которых зависит от набора употребляемых лексических единиц. В основе классификации Белянина лежит ряд психологических критериев, различающих «светлый», «темный», «грустный», «веселый», «красивый» и «сложный» тексты [28].

Имеется ряд исследований, основанных на теории В. П. Белянина, в частности исследование З. М. Хизроевой в котором рассматривается эмоционально-окрашенная лексика рассказа К. Мэнсфилд «Дочери покойного полковника». Автор утверждает, что произведение «пропитано отрицательными эмоциями и гнетущей скорбью, которые К. Мэнсфилд передает посредством умелого подбора лексико-грамматических средств». Анализ лексического аспекта заключается в установлении кластера содержательных слов с отрицательным коннотативным значением, которые в контексте приобретают синонимические значения, становясь, таким образом, «психологическими» синонимами депрессии и образуя соответствующее феноменальное поле. На грамматическом уровне изучаются незаконченные предложения, вопросы и восклицания, обращенные к самому себе. Исходя из этих критериев, З. М. Хизроева приходит к выводу о том, что стержневым компонентом эмоционально-смыс-

ловой доминанты являются вина и угрызения совести, что обуславливает характеристику текста как «грустного» с ярко выраженной депрессивной направленностью [20].

В работах В. В. Волкова и В. Н. Волковой смысловые доминанты художественного произведения рассматриваются как маркеры общеязыковых и индивидуально-авторских концептов [4]. Авторы подчеркивают, что понятие семантической доминанты пересекается с понятиями ключевого слова и мотива, которые привязаны к конкретным языковым единицам данного текста. В связи с этим они приходят к выводу о том, что семантическая доминанта является своего рода «промежуточным» явлением между языковыми средствами, используемыми в художественном тексте, и вербализуемыми в нем концептами [4].

Особо следует отметить работу О. И. Валентиновой о доминирующих функциях в художественном тексте. Она выделяет три стадии функционирования доминанты: дотекстовую, существующую в форме авторского замысла (объект исследования творческой психологии), собственно текстовую, в которой доминанта «оживает», и посттекстовую, возникающую в читательском сознании. Эти три стадии зависят друг от друга и неразрывно связаны друг с другом [3]. Специфика доминирующей деятельности выражается в регулярности и устойчивости ее проявлений. О. И. Валентинова предполагает, что определенная закономерность обнаруживается в формировании смысловых полей, связанных с данным образом, накоплении ключевых слов, использовании определенных синтаксических и словообразовательных схем, разработке тех или иных сюжетных алгоритмов и т. д.

Принцип регулярности и повторяемости, лежащий в основе проявления доминанты, приводит к идее ритмичности художественного текста. Результаты недавних исследований говорят в пользу изучения ритма на нескольких уровнях: фонетическом, лексическом, грамматическом, структурном и композиционном. В данном исследовании мы определяем ритм как периодическое проявление фонетических, лексических и грамматических средств выразительности текста в пределах ритмической единицы, а также периодическую последовательность отрезков и частей текста, упорядоченную смену элементов повествовательной структуры и образности текста.

Повторение ключевых слов как средство создания доминирующей напряженности наиболее тесно связано с понятием ритма текста. По мнению Н. С. Болотновой, ключевые слова – это намеренно выбранные автором слова и словосочетания как необходимые для выражения своей темы и идеи, служащие «точкой соприкосновения» между автором и читателем [1, с. 281]. Автор также рассматривает текстовые заголовки как ключевые единицы текста.

По мнению Н. А. Николиной, повтор слов образует «тематическую сетку текста и непосредственно связан с его содержанием». Повторение определенным образом подчеркивает точку зрения персонажа или рассказчика [12, с. 34].

В исследовании, посвященном авторской модальности в произведениях А. Т. Твардовского, О. В. Девина рассматривает особенности ее выражения в тексте и на основе всестороннего анализа текста выявляет ключевую роль смысловых доминант в структуре текста. Изучая произведения А. Т. Твардовского, исследователь обнаруживает три смысловые доминанты, а именно доминанты движения, пространства и времени, представленные, прежде всего, на лексическом уровне текста и «поддерживаемые» определенными структурами на синтаксическом и композиционном уровнях [5, с. 30].

Исследования Е. Э. Роговской на материалах произведений современных американских авторов, в том числе «Холодная гора» Чарльза Фрейзера и «Палата» Джона Гришэма, показали, что адекватность перевода обуславливается эмоциональной доминантой [14]. В результате исследования автор предлагает алгоритм выявления эмоциональной доминанты текста, включающий следующие этапы: 1) оценка уровня эмоций, испытываемых реципиентами при восприятии доминирующей эмоции текста; 2) определение структурных элементов (эмоциональных сигналов или сигналов эмоциональных доминант) художественного текста; 3) сопоставление доминирующего личностного смысла и доминирующей эстетизированной эмоции художественного текста. На втором этапе происходит выявление слов и словосочетаний, передающих определенные эмоции. Для определения эмоционально-смысловой структуры текста использовались подобранные ключевые слова, представляющие смысловые ядра текста. Полученные данные позволили сформировать общее смысловое поле текста [14].

Как уже упоминалось ранее, зарубежных исследований по проблеме доминанты довольно мало. Вероятно, это связано с историей понятия, введенного в академический оборот русским физиологом, а затем русским лингвистом. Однако следует упомянуть работу Э. Хшановской-Ключевской. Опираясь на исследование семантической доминанты С. Баранчак, Э. Хшановская-Ключевская переименовывает ее в стилистическую доминанту, утверждая, что смысловое содержание неразрывно связано со своеобразным инструментарием (совокупностью звуковых, рифмованных и ритмических эффектов) [32, с. 194]. Автор исходит из того, что средства формирования семантической/стилистической доминанты можно отнести к одному из трех организационных уровней, на которых появляются тропы: 1) уровень микротропов (в пределах фразового объема); 2) уровень макротропов (охватывающий больший объем, часто явную цепочку или группу тропов) и 3) высший уровень мегатропов (мегатропы даны скрыто и должны быть выведены из текста в целом) [32, с. 197]. По сути, это уровни, определяющие границы, в которых появляются стилистические приемы. К основным средствам, образующим доминанту поэтического текста, относятся рифмованный повтор, ассонанс, аллитерация, омофония, метр, тропы, длина отдельных строк, специфическая пунктуация, анжамбеман, эллиптическая синтаксическая структура, архаизмы, антитезисы, неканонический порядок слов, параллелизм, типографика, форма стихотворения и др. [32, с. 201].

Э. Бальсерзан указывает на важность понимания сосуществования в тексте нескольких доминант, «игры нескольких доминант, никогда не доигранной до конца» [27, с. 15].

Исследование, проведенное Д. О. Вотиновой, направлено на выявление лексико-стилистических доминант романов-антиутопий в украинских переводах. Исследование основано на материале романа «Мь» Э. Замятина, «1984» Дж. Оруэлла и «О дивный новый мир» О. Хаксли. По словам Д. О. Вотиновой, лексико-стилистические доминанты аутентичных антиутопических текстов представлены в языке перевода в виде переводческих доминант, к которым относятся (квази-)реалии, (квази-)фразеологизмы, (квази-)онимы и (квази)термины [37].

О. Шандра, Н. Глинка исследуют теоретические основы идиостиля и его интерпретации. Авторы рассматривают идиостиль как лингвокогнитивный портрет писателя, отраженный в их текстах и представленный индивидуальной концептуализацией мира. Идиостилевая доминанта определяется как господствующая черта художественного стиля, ведущее начало в построении структуры творчества как отдельного человека, так и всего направления или эпохи [36].

И. Сидоренко рассматривает идиостиль как сложное, многогранное явление и показывает, что его изучение требует комплексного подхода с привлечением структурного, эстетически маркированного, образно-композиционного, прагмасемантического, коммуникативно-когнитивного, лингвостилистического, лексического, лингвокреативного, лингвостатистического и лингвотипологического аспектов. Автор предлагает определение идиостиля, утверждая, что под ним понимается словесная реализация уникальной авторской картины мира в системе языковых доминант (фонетических, лексических, фразеологических, грамматических), порожденных их идеологией и стилистическими константами, определяющими авторское мировоззрение [16].

В русле вышеуказанных исследований Н. А. Фатеева рассматривает идиостиль как совокупность внутренних текстообразующих доминант и констант. Она выделяет четыре типа структурных элементов текста: ситуативные, концептуальные, операциональные и композиционные, называя их «метатропами», обеспечивающими каркас индивидуального авторского стиля и образующими замкнутую, иерархически упорядоченную систему [19].

Когнитивную доминанту Т. О. Пономаренко рассматривает как базовое понятие идиостиля, ментальную установку, представленную комплексом доминантных значений, способных формировать концептуальные модели, передающие авторские взгляды и определяющие композиционно-стилистическую и прагматическую организацию текста [35].

В данном исследовании основное внимание уделяется смысловой доминанте текста, что, безусловно, включает стилистический аспект, основанный на принципе регулярности и повторимости лексики в тексте, а также определенных стилистиче-

ских фигур, определяющих ритмический строй текста. Учитывая сложность текстовой доминанты, а также разнообразие ее проявлений, ее следует трактовать как семантико-стилистическую. Принцип регулярности повторения выражается не только в анализе наиболее частотной лексики текста, его ключевых слов, но и в использовании стилистических фигур, содержащих повтор в своей структуре.

Ссылки:

1. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. М.: Флинта, 2009. 520с.

2. Валентинова О. И., Преображенский С. Ю., Денисенко В. Н. Системный взгляд как основа филологической мысли, М.: Языки славянской культуры. 2016. 441 с.

3. Волков В. В., Волкова В. Н. Семантическая доминанта и семантическое поле как опорные единицы анализа художественного произведения // Вестник Тверского государственного университета, 2014. № 3. С. 279–283.

4. Девина О. В. Семантическая доминанта как структурообразующий компонент авторской модальности (на материале поэмы А. Т. Твардовского «За далью – даль») // Вестник Волгоградского университета, 2011. № 1(13). С. 28–32.

5. Казарин Ю. В. Поэтический текст как система. Екатеринбург: Уральский гос. университет, 1999. 259 с.

6. Меркулова Л. А. Лексико-семантическая доминанта как типологический признак (на материале славянских языков) // Вестник Воронежского государственного университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2009. № 2. С. 22–25.

7. Морозова О. В. Семантическая доминанта «агрессия» в американских СМИ (на материале политических публикаций о России) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12(78). С. 126–130.

8. Москальская А. И. Грамматика текста. М.: Высшая школа. 1981. 183 с.

9. Николина Н. А. Филологический анализ текста. М.: Академия. 2003. 256 с.

10. Роговская Е. Е. Эмоциональная доминанта как структурообразующий компонент текста перевода. Барнаул: Алтайский государственный университет. Автореф. ... канд. филол. наук, 2004. 24 с.
11. Сигал К. Семантическая доминанта противительного союза «зато» в зеркале конструктивного эксперимента // Психолингвистика. 2018. № 23(2). С. 214–222.
12. Сидоренко К. П. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» в цитировании (из интертекстовых наблюдений над диалогией И. Ильфа и Е. Петрова) // Вестник Череповецкого государственного университета. 2018. № 4. С. 74–81.
13. Ухтомский А. А. Доминанта. СПб: Питер, 2019. 512 с.
14. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: Комкнига. 2006. 280 с.
15. Хизроева З. М. Эмоционально-смысловая доминанта как основа психиатрического подхода к анализу художественного текста // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. 2009. № 4. С. 29–36.
16. Чернявская Е. В. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: URSS, 2014. 245 с.
17. Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.: URSS, 2019. 216 с.
18. Шендельс Е. И. Внутренняя организация текста // Иностранные языки в школе. 1987. № 4. С. 9–12.
19. Шутемова Н. Д. Понятие доминанты в типологии перевода // Вестник Пермского университета. 2015. № 3(31). С. 46–51.
20. Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. 248 с.
21. Яцкив Н. Я. Структурно-стилевые доминанты новеллистики Ги де Мопассана // Молодой ученый 2015. № 11–1(26). С. 125–130.
22. Balcerzan E. Słowowstępne (Przeładcalkowity, czyliopotędzehiper-boli) // Otlumaczeniu, Paul Ricoeur, Peeter Torop. Gdańsk: Wydawnic-two Uniwersytetu Gdańskiego. 2008. P. 7–29.
23. Belyanin V. P. Basis of Psycholinguistic Diagnostics. World Models in Literature. Moscow: Trivola. 2000. URL: https://www.academia.edu/4913700/Models_of_the_World_in_Fiction_Summary_in_English (дата обращения: 12.03.2021).

24. Bilokononko I. S. Dominant stylistic poetic cycle E. Spenser «Amoretti» // *Philological Studies*. 14. 2016. P. 136–145.

25. Chrzanowska-Kluczevska E. Stylistic dominant in English and Polish poetic texts: literary semantics facing translation studies // *Studies in Polish Linguistics*. 2016. № 11. P. 189–208. URL: <https://doi.org/10.4467/23005920SPL.16.008.6167>

26. Jovanović V. Ž. Dominant semantic properties of adjectival compounds in English // *Facta Universitatis Series: Linguistics And Literature*. 2007. № 5 (1). P. 19–30.

27. Ponomarenko T. O. Cognitive dominant in the author's individual worldview // *Закарпатські філологічні студії*. 2019. № 12. P. 166–170. URL: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2019.12.32> (дата обращения: 12.02.2021)

28. Shandra O., Glinka N. Historical and modern aspects of the notion of idiostyle in linguistic studies // *Вісник (Bulletin)*. 2016. № 7(I). P. 9–15.

29. Votnova D. O. Comparative analysis of the genre and stylistic dominants of the XXth century dystopian novels in the light of translation studies. *Science and Education a New Dimension. Philology*, 2018. T. VI(49). № 166. P. 57–61. URL: <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2018-166VI49-14> (дата обращения: 17.03.2021)

30. Warchał K. Code-switching as an identity marker and as a stylistic dominant: The case of Polish and Silesian // *31st International Conference on Foreign / Second Language Acquisition. From Code-Switching to Translanguaging*. Szczyrk, 16–18.05.2019. Org. University of Silesia. 2019. P. 57–64.

Д. В. Васильев

vasiljevden@yandex.ru

Лаборатория непрерывного математического образования
(Санкт-Петербург, Россия)

**Своеобразие проявлений сферы бессознательного
в духовном движении героя повести
Ф. М. Достоевского «Двойник»**

Аннотация. В настоящей статье рассматривается специфика проявления сферы бессознательного в повести Достоевского «Двойник». В работе доказывается: герой испытывается стихийной силой, исходящей из теневого, бессознательного начала его души. Голядкин подвергается проверке со стороны своего двойника, исход которой зависит от личностной самобытности героя и его внутренней сопротивляемости. В ходе исследования делается вывод, что эта внутренняя сопротивляемость заимствуется не из традиций и правил социума, не из бытовой реальности, а черпается из внеэмпирического, инобытийного источника, из реальности духовной.

Ключевые слова: Достоевский, «Двойник», диалектика, бессознательное, «внутренний человек».

D. V. Vasilyev

**The peculiarity of the manifestations of the sphere
of the unconscious in the spiritual movement
of the hero in the story «Double» of F. M. Dostoyevsky**

Abstract. In the present article specifics of functioning of the manifestation of the sphere of the unconscious in the story “Double” of F. M. Dostoyevsky is considered. The work proves: the hero is tested by an elemental force emanating from the shadowy, unconscious beginning of his soul. Golyadkin is being tested by his double, the outcome of which depends on the personal identity of the hero and his inner resistance. During the research the conclusion is drawn that this internal resilience is borrowed not from traditions and rules

of society, not from household reality, but scooped from an extra empirical, source from another way of life, from spiritual reality.

Keywords: Dostoevsky, «The Double», dialectics, the unconscious, «the inner man».

Известно, что целостная человеческая природа Достоевским раскрывается в диалектическом единстве фундаментальных начал личности. Эта диалектика внутреннего мира для писателя определяется следующим: за поверхностью сознания улавливается движение иных, бессознательных импульсов.

О соотношении сознательного и бессознательного в творчестве Достоевского одним из первых написал Чижевский в известной работе «Достоевский-психолог». По мысли исследователя, для писателя «...бессознательное не есть только темное начало, только источник болезни, безумия, нарушений нормального хода сознательной душевной жизни, но также источник откровений и пророчества, творчества и преобразования личности» [8, с. 28].

Надо отметить, что представление Достоевского о бессознательном перекликается с пониманием природы человека у немецкого врача и психолога Каруса, раскрытым в его книге 1846 года «Психея». Основная мысль этой работы следующая: ключ к восприятию внутренней жизни человека лежит в области бессознательного [7, с. 133]. При этом, как отмечают многие исследователи (например, Чижевский, Нина Перлина), Достоевский, возможно, читал эту книгу уже после каторги.

В любом случае в своих воззрениях Карус во многом опирался на взгляды Шеллинга, с которыми Достоевский был хорошо знаком [2, с. 39]. Как полагал немецкий философ, фундаментом всякого существования является неосознанное, процесс самоформирования личности заключается в доведении до сознания того, что есть уже в подсознании: «высветить врожденные теневые пятна» [9, с. 107].

Теми же интуициями направляется мысль Достоевского. Еще в 1838 году он пишет брату Михаилу о сердце, в котором и зарождается бессознательный импульс, переплетающийся впоследствии с сознанием: «Познать природу, душу, бога, любовь... Это познается сердцем, а не умом. Ум способность материальная... душа же,

или дух, живет мыслью, которую нашептывает ей сердце» [5, с. 53]. Надо сказать, что категория «сердце» в ранней публицистике писателя встречается неоднократно и трактуется им разноаспектно. В контексте цитируемой записи «сердце» сопоставляется со сферой бессознательного. Недаром историк литературы А. М. Буланов пишет: «То, что З. Фрейдом обозначено как “подсознание”, у Достоевского и составляет живущее в сердце предощущение, еще не дошедшее до сознания...» [3, с. 288].

И у Шеллинга в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах», и у Достоевского как в ранний, так и в зрелый период его творчества, человек находится в непрерывном процессе самостановления, целью которого является достижение полноты личности.

Не случайно Бахтин указывал, что «внутренний человек» у Достоевского не завершен: «В человеке всегда есть что-то, что только он сам может открыть в свободном акте самопознания и слова...» [1, с. 69].

Незавершенность личности, по мысли писателя, обусловлена внутренней неудовлетворенностью человека «видимо-текущей» реальностью. Недаром в «Петербургской летописи» 1847 года Достоевский пишет: «Коль неудовлетворен человек, коль нет средств ему высказаться и проявить то, что получше в нем, то сейчас же и впадает он в какое-нибудь невероятное событие; то, с позволения сказать, сопьется, то пустится в картеж или шулерство, то, наконец, с ума сойдет от амбиции...» [6, с. 31].

Источником этой неудовлетворенности и бунта против социальной обусловленности зачастую у Достоевского становится «бессознательная грусть» (например, в повести «Хозяйка») по высшей, иномирной реальности. На страницах «Дневника писателя» можно встретить характерную запись: «Эти уж не успокоятся на любви к еде, на любви к кулебякам, к красивым рысакам, к разврату, к чинам, к чиновной власти, к поклонению подчиненных, к швейцарам у дверей домов их. Этаким застрелится именно с виду не из чего, а между тем непременно от тоски, хотя и бессознательной, по высшему смыслу жизни, не найденному им нигде» [4, с. 50].

В повести «Двойник» специфика диалектики душевного мира героя представлена следующим образом. «Сверхцель» Голядкина

заключается в попытке лично себя реализовать в предлагаемой социальной действительности. Импульсом к иному самоосуществлению героя становится его бессознательное движение души. Недаром, в описании утреннего пробуждения героя после «беспорядочных сонных грез» повествователем подчеркивается расхождение между реальным образом Голядкина и его бессознательной рефлексией. Но при этом герой выбирает не сущностное изменение, коренное преобразование личности, отказ от себя прежнего, а готовую модель поведения, надевая костюм богатого жениха, растворив свое «я» в придуманной им же роли. Происходит подмена: актерствует не Голядкин, а роль руководит актером. Поэтому и действует он, словно повинувшись чужой воле, его жесты лишены индивидуальности, движения механистичны. В то же время разыгрываемая роль дает Голядкину определенную меру свободы, наделяя его правом «изнаночным» образом выйти за рамки своего социального положения.

Необходимо сказать, что осмысление Достоевским сознательного и бессознательного подводит нас к фундаментальной формуле мифа – противостояние космоса и хаоса. Интуитивное знание этой оппозиции позволило писателю решить ряд важнейших задач, связанных с исследованием внутреннего мира личности. Причем сложная диалектика человеческой природы в повести во многом соотносится с описанием пространства.

Так, например, пространство праздника в доме Берендеева организовано, как и в мифе, по принципу противопоставления: космос (свой мир) – хаос (чужой мир). В доме Олсуфия Ивановича свой мир – «танцевальная зала», представляющая упорядоченное пространство социального космоса, чужой мир – темный угол на лестнице, из-за которого выглядывает Голядкин. Этот угол, забитый всяким «дрязгом, хламом и рухлядью», в контексте сцены овеществляет беспорядочную, хаотическую стихию, во власти которой оказался герой.

Изгнание героя из дома Берендеевых приводит его к порубежной ситуации: происходит переход его «анти-я» из сферы бессознательного в реальность в виде отдельного человека. В двойнике воплощается теневая сторона души Голядкина, которую он прикрывал маскарадным костюмом, вымышленной им ролью. Отсюда

оборотничество Голядкина-младшего, его постоянные перевоплощения как в «скромного служащего», так и в «чиновника по особым поручениям». Для разыгрывания этих ролей Голядкин-младший использует прием речевой маски, одним из средств которой являются фатические вводно-модальный элементы («осмелился я обратиться к вам»; «простите меня великодушно»)[4, с. 154–155]).

Помимо речевого перевоплощения Голядкин-младший воспроизводит и поведенческую манеру чиновников, выражающуюся, прежде всего, в мимико-жестовых реакциях героя.

В повести Голядкин-младший выбивает героя из социума: замещая настоящего господина Голядкина, он вытесняет его из чиновничьей вертикали, делая его изгоем в обществе. При этом замещение в социальном плане для Голядкина-старшего сопоставимо с замещением онтологическим.

К онтологическому краху Голядкина-старшего приводит его капитуляция перед двойником, отказ от борьбы с ним. Таким образом, герой испытывается стихийной силой, исходящей из теневого, бессознательного начала его души, он подвергается проверке со стороны своего двойника, исход которой зависит от личностной самобытности героя и его внутренней сопротивляемости.

Эта внутренняя сопротивляемость героя, по Достоевскому, заимствуется не из традиций и правил, принятых в обществе, а черпается из инобытийного источника, реальности духовной. Выбор иного источника подразумевает подключения особого пути, противоположного общепринятым поведенческим схемам. Этот путь предполагает поиск «человека в человеке», онтологической основы существования личности.

Ссылки:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Наука, 1979. 470 с.
2. Белопольский В. Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция человека. Ростов-на-Дону: Издательство Института массовых коммуникаций, 1987. С. 3–101.
3. Буланов А. М. Святоотеческая традиция понимания «сердца» в творчестве Ф. М. Достоевского // Христианство и русская литера-

тура. Сб. ст. Т. 4. Спб.: Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН, 1994. С. 270–306.

4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 1. Л.: Наука, 1985. С. 111–323.

5. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 18. Л.: Наука, 1972. С. 31–323.

6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 28(1). Л.: Наука, 1978. С. 20–374.

7. Перлина Н. М. О знакомстве молодого Достоевского с текстами Герцена и Каруса // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. Сб. ст. Вып. 3. Спб.,: Дмитрий Буланин, 2012. – С. 130–146.

8. Чижевский Д. И. Достоевский-психолог // О Достоевском. Сб. статей / под ред. А. Л. Бема. М.: Русский путь, 2007. С. 27–44.

9. Шеллинг Ф. В. Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1989. Т. 2. 320 с.

М. А. Вильцина

marinavilt@gmail.com

Л. Е. Кочешкова

literator085@gmail.com

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение
гимназия № 85 Петроградского района Санкт-Петербурга
(Санкт-Петербург, Россия)

**Интерпретация литературного произведения
в цифровую эпоху:
возможности использования видеотехнологий
при изучении литературы в 8–11 классах**

Аннотация. Одним из средств повышения мотивации к изучению литературы является использование современных видеотехнологий в образовательном процессе. Эффективный прием работы в 8–11 классах при изучении литературы – совместная проектная деятельность учащихся по созданию видеороликов на материале литературных произведений. В статье описывается алгоритм работы с учащимися, предполагающий использование видеотехнологий, а также широкий диапазон нестандартных форм и жанров видео (инсценировка фрагмента произведения, видеокomentarий к произведению, видеоинструкция, буктрейлер, репортаж с места событий и др.).

Ключевые слова: интерпретация, видеотехнологии, методика преподавания литературы, метапредметность, одаренные дети, мотивация к обучению.

М. А. Viltsina, L. E. Kocheshkova

**The Interpretation of Literary works in digital age:
possibilities of using video technologies in the study
of Literature in grades 8-11**

Abstract. One of the means of increasing motivation to study Literature is the use of modern video technologies in the educational process. An effective

method of work while studying Literature in grades 8-11 is the teamwork and creation videos based on literary works. The article describes the ways how to work with students using video technologies as well as a wide range of non-standard forms and genres of video (dramatization of work fragment, video commentary for the work, video instruction, book trailer, report from the spot, etc).

Keywords: interpretation, video technologies, methodology of teaching literature, metaobjectivity, gifted children, motivation for studying.

Особенности восприятия современного школьника в исследовательской традиции принято связывать с так называемым «клиповым сознанием», которое характерно для «человека раздробленного» (В. В. Фрумкин). Отсутствие целостности, фрагментарность, по мнению многих авторов, – базовые характеристики современной культуры. В. В. Фрумкин указывает в работе на такие черты «клипового сознания» как «рассеянность, гиперактивность, дефицит внимания и предпочтение визуальных символов логике и углублению в текст». По его словам, «обратной стороной клипового мышления, требующего своеобразной виртуозности и реактивности, является неспособность к восприятию длительной линейной последовательности – однородной и одностильной информации, в том числе книжного текста» [1].

Задача современного учителя, – с одной стороны, найти новые методические подходы и решения, опираясь на «достижения», положительные черты клипового сознания, усилив работу с визуальными средствами, учитывая резко возросшую у школьников способность к многозадачности. С другой стороны, учителю необходимо создавать условия для развития у учащихся способности к длительному восприятию информации, чтению «текстов культуры», длительному линейному восприятию информации, поскольку эти навыки помогают глубоко проникнуть в суть какого-то вопроса, учат школьников не перескакивать с вопроса на вопрос, а вдумчиво относиться к его решению, видеть предметы и явления в целостности и многогранности. Вместе с тем именно эти навыки формировать сложнее всего, для этого надо искать новые методы и приемы, отвечающие современной культурной ситуации.

Одним из эффективных приемов работы в 8–11 классах при изучении литературы – совместная проектная деятельность учащихся по созданию видеороликов на материале литературных произведений. При этом речь идет не о видео в нестандартном формате с использованием самых разных жанров: инсценировка фрагмента произведения, видеокomentarий к произведению, видеоинструкция, буктрейлер, репортаж с места событий и др. Учащиеся с интересом отзываются на подобные задания учителя, при этом проектный итог работы является стимулом для внимательного чтения текста, обсуждения его с одноклассниками и учителем. При этом учащиеся выходят на достаточно высокий уровень осмысления произведения – они создают по сути дела собственную интерпретацию. Задача учителя – создать условия для творческого развития учащихся, показать им разные варианты интерпретации текста, подвести их к своему видению художественного произведения, которое вместе с тем должно сочетаться с глубоким пониманием авторской позиции. Учитель может помочь ученику из обычного читателя превратиться в читателя-творца, который создает свои художественные образы, умеет истолковать произведения классической и современной литературы, увидеть скрытые, глубинные смыслы.

В гимназии № 85 Санкт-Петербурга с 2008 года реализуется проект «Видеомост», в рамках которого учащиеся создают видеоролики по разным темам, связанным с литературными произведениями. Учитель, давая учащимся проектное задание по произведению, объясняет ряд условий, которые необходимо выполнить при создании видеоролика. Перечислим основные из них: задание выполняется в группе от двух до восьми человек; оговаривается длительность ролика и жанр (вариативная часть в разных заданиях); хотя бы небольшая часть ролика должна быть снята в пространстве города; все участники группы должны что-то говорить; нельзя читать текст (с телефона, книги и т. д.); обязательно надо использовать в ролике не менее пяти цитат из произведения (если это поэзия, то цитаты должны быть взяты из разных стихотворений автора). Задавая подобные «рамки» творческого поиска, учитель тем самым повышает уровень работ, сразу настраивая учащихся на работу с текстом, на созда-

ние атмосферы произведения, использование образовательного потенциала городского пространства. Формат работы в группах позволяет учащимся научиться сотворчеству, учитывать склонности каждого ученика, его умения, создавая ситуацию успеха для каждого.

Темы, которые учитель предлагает для видеороликов, заранее нацелены на нестандартный формат, на использование самых разных жанровых форм. При этом важно, чтобы при выполнении задания у учащихся был широкий выбор, не менее семи-десяти тем, чтобы у них было достаточное пространство выбора.

Приведем примеры подобных «комплектов тем», которые целесообразно предложить учащимся 8–11 классов при работе в разновозрастных группах.

Комплект тем № 1 в рамках проекта «Видеомост»:

1. Репортаж с репетиции спектакля «Гроза» А. Н. Островского
2. Как понять «Слово о полку Игореве»? Диалог учителя и ученика.
3. «Зачем мне, матушка, думать, когда у меня ты есть?» (по комедии Фонвизина «Недоросль»)
4. «Недоросль XXI века»
5. «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (по произведениям А. Блока)
6. «Черный вечер. Белый снег. Ветер, ветер!» (по поэме «Двенадцать»)
7. Видеоинструкция для начинающих поэтов. Как написать сонет?

Комплект тем № 2 в рамках проекта «Видеомост»:

1. Как прочитать «Войну и мир»? Видеоинструкция для начинающих
2. «Образуйте мне этого медведя»: Пьер Безухов в светском салоне (по роману «Война и мир»)
3. «Моя задача – захватить все» (Л. Н. Толстой): Прочитавшим «Войну и мир» целиком посвящается
4. «Онегин, добрый мой приятель...»: прогулка по Петербургу
5. Литературное произведение в формате телепередачи. Если бы в XIX веке было телевидение...
6. «Послушайте!» (по произведениям Маяковского)
7. «Обломов нашего времени»

8. «Никогда не разговаривайте с неизвестными» (по роману Булгакова «Мастер и Маргарита»)

9. «Похождения Коровьева и Бегемота» (по роману Булгакова «Мастер и Маргарита»)

Важно обеспечить информационное сопровождение проекта. Подведение итогов может быть организовано в формате конкурса, результаты которого определяются как учителями, так и с помощью голосования. В этом случае работы учащихся могут быть размещены в закрытой группе в социальных сетях, на каком-то интернет-ресурсе, чтобы учащиеся имели возможность познакомиться с работами друг друга, увидеть положительные стороны других видеоработ, научиться приемам работы с текстом, увидеть диапазон технических средств, использованных в видеороликах.

Опыт, накопленный педагогами гимназии № 85 Санкт-Петербурга по использованию видеотехнологий при изучении литературы, привел к идее проведения фестиваля метапредметных интерпретаций. Проведение конкурсов и фестивалей, предполагающих работу в творческом формате с широким выбором вариантов, является одним из средств повышения мотивации к изучению предмета и создает условия для творческой реализации одаренным детям и учащимся с нестандартным мышлением.

В 2022 году гимназия № 85 совместно с ИМЦ Петроградского района Санкт-Петербурга, с РГПУ им. А. И. Герцена, Полярной академией РГГМУ организовали Фестиваль метапредметных интерпретаций «ЛИС» (Литература – Интерпретация – Синтез). На Фестиваль принимались творческие работы, связанные с произведениями классической литературы и выполненные с применением самых разных технологий и в самых разных жанрах. В рамках Фестиваля предлагаются самые разные номинации:

– «Медиатехнологии» (видеофильм, буктрейлер, рекламный ролик, видеокomentarий, мультфильм)

– «Графический дизайн» (творческие работы, имеющие литературную основу, выполненные в любой графической программе или мобильном приложении)

– «Слова и краски» (рисунки и фотоработы, выполненные в любой технике: иллюстрации к произведениям, обложки к книгам, литературные открытки, художественные фотографии и др.)

– «Слово о словах» (художественные произведения, написанные учащимися, навеянные произведениями классической литературы)

– «Предметный мир» (творческие работы прикладного характера: предметы, модели, макеты и др.).

Все эти номинации предполагают глубокое чтение текста, внимательное отношение к слову и выход на уровень метапредметной интерпретации с обращением к другим видам искусства.

Участие одаренных детей в подобных фестивалях открывает перед ними совершенно иные перспективы, позволяет выйти за пределы школы, поработать в новом формате, в конечном итоге, Фестиваль создает условия для развития творческих способностей талантливых учащихся самых разных возрастов.

Ссылки:

1. Фрумкин К. Клиповое мышление и судьба линейного текста // Топос: литературно-философский журнал. 22.09.2010. URL: <http://www.topos.ru/article/7371> (дата обращения: 01.06.2022).

О. Н. Виноградова

oksana_kist@mail.ru

Муниципальное общеобразовательное учреждение
средняя общеобразовательная школа № 32
имени академика А. А. Ухтомского
(Рыбинск, Россия)

Восприятие А. А. Ухтомским доминанты Л. Н. Толстого

Аннотация. В современных направлениях литературоведения перспективным и актуальным представляется обращение к учению А. А. Ухтомского, открывшего принцип доминанты и законы Двойника и Заслуженного собеседника. Целью данной работы является изучение восприятия Ухтомским доминанты Л. Н. Толстого. Рассматриваются и сравниваются доминанты Ухтомского и Толстого в разных направлениях их мысли и деятельности; исследуется их отношение к религии, поиску смысла жизни, к проблеме доказательства существования Бога, искусству. Доказывается, что со временем восторженная оценка Ухтомским доминанты Толстого меняется на критическую; ученый делает вывод о губительности установки Толстого на *дальнего* собеседника и «расходится» с ним по значимым жизненным и творческим позициям.

Ключевые слова: А. А. Ухтомский, Л. Н. Толстой, доминанта, ближний и дальний собеседник, «Воскресение».

О. N. Vinogradova

Perception by A. A. Ukhtomsky dominant of L. N. Tolstoy

Abstract. In modern directions of literary criticism, an appeal to the teachings of A. A. Ukhtomsky, who discovered the principle of dominance and the laws of the Double and the Honored Interlocutor, seems promising and relevant. The purpose of this work is to study the perception of L. N. Tolstoy. The dominants of Ukhtomsky and Tolstoy are considered and compared in different directions of their thought and activity; their attitude to religion, the search for the meaning of life, the problem of proving the existence of God, and

art are studied. It is proved that over time, Ukhtomsky's enthusiastic assessment of Tolstoy's dominant changes to a critical one; the scientist concludes that Tolstoy's attitude towards a distant interlocutor is destructive and «diverges» from him on significant life and creative positions.

Keywords: A. A. Ukhtomsky, L. N. Tolstoy, dominant, close and distant interlocutor, «Resurrection».

В настоящее время все больше ученых из разных областей знаний обращаются к наследию Алексея Алексеевича Ухтомского. Принцип доминанты и законы Двойника и Заслуженного собеседника, открытые этим ученым, оказываются полезными и даже необходимыми в современных направлениях психологии, физиологии, педагогики, литературоведения. К сожалению, филологов, целенаправленно опирающихся в своих исследованиях на труды Ухтомского, не так много. Это такие ученые, как В. Е. Хализев, М. С. Каган, В. П. Зинченко, Е. А. Федорова. Поэтому обращение к учению Ухтомского при филологическом исследовании актуально и перспективно. Целью данной работы является изучение восприятия Ухтомским доминанты Л. Н. Толстого, – писателя, который оказал, бесспорно, большое влияние на ученого-физиолога.

В 1877 году Ухтомский писал о Толстом: «Мы ценим и считаем великим Льва Николаевича Толстого за его голос, поднимающий с беспримерной силой духовные интересы общества, духовные запросы, к которым общество всегда так индифферентно» [8, с. 32]. О полемике в обществе по поводу сочинений Толстого Ухтомский говорил, что «очевидно, дело идет между светом и самодовольною “властью тьмы”» [8, с. 32]. Понятно, что под «светом» ученый подразумевал Толстого. Приверженец старообрядчества, а позже – единоверия, Ухтомский некоторое время смотрел на православную церковь с позиции Толстого. Странно, но еще до опубликования романа Толстого «Воскресение» Ухтомский записал: «Вот наша проклятая русская жизнь; бьешься выбиться из нее, эмансипироваться от этой давящей традиции под золотыми главами луковиц в смазанных сапогах со скрипом, а она сулит тебе мирную “домостройщину”...» [8, с. 53]. В этой фразе прослеживается ассоциация с XXXIX главой I части «Воскресения», где описывается, как во время Евхаристии священник, «съев все кусочки тела Бога, старательно обсосав усы

и вытерев рот и чашку, в самом веселом расположении духа, поскрипывая тонкими подошвами опойковых сапог, бодрыми шагами вышел из-за перегородки» [4, с. 136]. Заметим, что и глава эта была запрещена цензурой.

Искания смысла жизни и проблема доказательства существования Бога Ухтомского волновали так же, как Толстого, но то, что для Ухтомского послужило точкой отсчета в его пути жизни, для Толстого являлось уже своеобразным итогом исканий. Так, в том же 1897 году Ухтомский пишет: «Животная жизнь в нас отделилась от жизни природы. В нас два стремления. Разум и утроба живут двумя отдельными потоками» [8, с. 30]. Ученый полагает, что «лишь освобождение от общества, выделение из него своей индивидуальности – может дать начало культивирования личности и мысли» [8, с. 30]. Ухтомский выделяет «два источника зла: 1) внутри человека и 2) вне его. Главный источник несомненно – *внутренний*» [8, с. 31]. Эти размышления Ухтомского созвучны концепции Толстого, которую он художественно выразил в последнем романе «Воскресение». В октябре 1895 года Толстой, обдумывая этот роман, записал в своем дневнике: «Пока человек живет животной жизнью (в детстве всегда), у него только один путь. Но как только в нем проснулся разум, сознание своего существования, у него всегда два пути: либо подчинять свою животную природу разуму, либо разум заставить служить животной. Соблазны состоят в том, чтобы заставить служить разум животной природе. Если человек подчинит свою животную природу разуму, откинет соблазны, то разум откроет человеку другой, единственный путь, и человек будет стремиться к нему...» [5, с. 64]. В образе Нехлюдова, главного героя романа «Воскресение», ярко выражены эти два стремления: разумное и животное. Этому утверждению посвящена XXI глава первой части «Воскресения», где контрастно описываются перемены в Нехлюдове: «Тогда он был честный, самоотверженный юноша, готовый отдать себя на всякое доброе дело, – теперь он был развращенный, утонченный эгоист, любящий только свое наслаждение. <...> Тогда своим настоящим я он считал свое духовное существо, – теперь он считал собою свое здоровое, бодрое, животное я» [4, с. 47–48]. В таком состоянии Нехлюдов стремительно теряет разум: «...страшный животный человек теперь властвовал один в его душе» [4, с. 59].

Толстой любил сравнивать Бога и жизнь с потоком воды. В «Воскресении» размышления Нехлюдова о том, что все «люди как реки» [4, с. 193–194] являются органичным продолжением «капель» воды, разлитых по поверхности шара из «Войны и мира». В дневнике Толстой, после молитвы к Богу, записывает: «И Бог помог – Бог, который во мне, и стало легко и твердо. Вступил в тот божественный поток, который тут, возле нас, всегда течет и которому мы всегда можем отдаться, когда нам дурно» [5, с. 168]. Ухтомский также не раз сравнивает жизнь с потоком: «*Жизнь по преимуществу текучее, процесс*» [8, с. 191], – пишет ученый.

Пантеизм Толстого близок раннему мировоззрению Ухтомского: последний отождествляет «Отца» и «природу» [8, с. 77] и восхищается: «Надо иметь великое, детское спокойствие, девственное спокойствие духа, чтобы так переживать Природу, как Лев Николаевич Толстой» [8, с. 76].

Взгляд Толстого на искусство был созвучен взгляду Ухтомского. Толстой писал о современном ему искусстве, что оно «утратило даже все свойства искусства и заменилось подобиями искусства» [7, с. 111], и «не только не содействует движению вперед человечества, но едва ли не более всего другого мешает осуществлению добра в нашей жизни» [7, с. 174]. Ухтомский, также посвятивший немало времени размышлениям о современном ему искусстве, констатировал: «Ясно отступление современного «искусства» от своего настоящего дела, когда оно имеет целью лишь “возбуждение” наслаждения, следовательно, лишь более искусственные, наркотизированные *переживания действительности*. В этом же смысле его оценивает Л. Н. Толстой» [8, с. 67].

В личной библиотеке Ухтомского сохранилась брошюра Религиозно-Философского общества с личными примечаниями ученого. По отношению к Толстому подчеркнуты слова: «Что было ясно для гениального человека значительно раньше, то для некоторых из нас обнаружилось воочию только под воздействием мировой катастрофы. Толстой решительно перестал верить тому, во что верило европейское и наше прогрессивное общество. <...> Лев Толстой выбросил за борт все современные философские и политические теории» [1, с. 6]. Ухтомский, как и Толстой, полагал, что простой народ – единственный носитель истины, в котором сохраняет-

ся «христианский дух». «А почему сохраняется? Потому что еще не оторвались гордыней от отеческого предания Христовой жизни» [1, с. 7], – пишет Ухтомский на полях брошюры.

Помимо интереса к философии Толстого, Ухтомский на его произведениях практиковался в исследовании доминанты. Определений доминанты в трудах Ухтомского много, приведем одно из них: «В высших областях жизни доминанта выражается в том, что все побуждения и произведения мысли и творчества оказываются проникнуты одною скрытою тенденциею, проникающею во все детали; в этой тенденции, – ключ к пониманию деталей и овладению ими!» [8, с. 232]. Ухтомский эффектно доказывал наличие доминанты на примере поведения героев романа «Анна Каренина».

Однако в 1920-х годах взгляды Ухтомского на личность и творчество Толстого подвергаются пусть малозаметным, но изменениям. Ученый проводит четкую границу между индивидуализмом и личностью. Ухтомский делит мышление людей, а, соответственно, и самих людей, на две категории: к первой относятся люди, видящие мир прекрасным, а людей в нем – плохими; ко второй – люди, видящие прекрасное в себе подобных и врага в окружающем мире. Представители первой категории склонны к «морализированию, к построению философии обличительно-укорительной», представители второй склонны к «технологическому мирозерцанию» «в духе социалистов» [8, с. 168]. Нет сомнения, к какой категории ученый относит Толстого, подмечая в то же время его сходство с П. А. Кропоткиным: коммунистом-анархистом [8, с. 414]. Ухтомский, читая своей близкой духовной подруге В. А. Платоновой «Речи бунтовщика» Кропоткина, «объяснял ей: если критическая часть в этой книге хороша и с ней согласится любой христианин, то в попытках дать хоть намек на положительную программу “старик жалок и бесплоден”» [2, с. 501]. Думается, в полной мере это можно отнести и к восприятию Ухтомским «учения» Толстого: критика писателем существующего положения вещей бесспорна, но вот сколько-нибудь созидającego предложения у Толстого – нет.

Анализируя произведение Толстого «Фальшивый купон», Ухтомский находит грубую ошибку понимания Толстым доминанты:

так, Толстой полагал, что человек мог помнить мельчайшие детали из жизни людей только потому, что совершенно не интересовался этими людьми [6, с. 104].

В 1930-х годах Ухтомский, уточняя закон Заслуженного собеседника, формулирует законы *ближнего* и *дальнего собеседника*, и, знакомясь с «Дневниками» С. А. Толстой, делает вывод о губительности установки Толстого на *дальнего*. Ухтомский пишет: «...и писательство, и метафизика, и атомы, и хождение в народ – все ложь и ничтожество, если нет главного и насущного: исполнения обязательств пред данным тебе, наличным, конкретным ближним со всей его материей, инерцией, недостатками. <...> Нельзя перепрыгнуть через ближнего к дальнему» [8, с. 201]. Вероятно, в то же время Ухтомский переосмысливает роман Толстого «Воскресение», где автором утверждается отсутствие физического Воскресения Христа. Ухтомский же пишет: «Если нет Воскресения Христова, то эта жизнь есть такая страшная химера, какой вообразить нельзя и которую возможно переносить лишь слепо участвуя в ее химеричности» [8, с. 260].

Известно, что для Толстого все религии были равны: предпочтение христианству он отдавал только по причине рождения в этой вере. Толстой писал: «Прежде и после Христа люди говорили то же самое: то, что в человеке живет божественный свет, сошедший с неба, и свет этот есть разум, – и что ему одному надо служить и в нем одном искать благо. Это говорили и учителя браминов, и пророки еврейские, и Конфуций, и Сократ, и Марк Аврелий, и Эпиктет, и все истинные мудрецы, не составители философских теорий, а те люди, которые искали истины для блага своего и всех людей» [3, с. 381]. Для Ухтомского такое понимание Истины всегда было неприемлемо: так, в той же брошюре религиозного общества он подчеркнул фразу: «...социализм без религии или мираж, или рабство фаланстеров» [8, с. 9], зачеркнул слово «религии» и красными чернилами вместо него написал «Христа».

Таким образом, исследование восприятия Ухтомским личности и творчества Толстого дает картину в динамике: от возвеличивания, преклонения и доверия Толстому до сомнения, неприятия и расхождения с ним по значимым жизненным и творческим позициям.

Ссылки:

1. Записки Рыбинского Религиозно-Философского Общества. Вып. 1. Рыбинск. Типография «Товарищество» Н. Богатов и Е. Кривулин. 1918. 74 с. РБМ–19482. К–1959.

2. Кузьмичев И. «День ожидаемого огня...» Вехи духовной биографии А. А. Ухтомского в его переписке с В. А. Платоновой (Вместо послесловия) // Заслуженный собеседник. Рыбинск: Рыбинское подворье, 1997. С. 449–555.

3. Толстой Л. Н. В чем моя вера? // Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958. Т. 23. С. 304–465.

4. Толстой Л. Н. Воскресение // Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958. Т. 32.

5. Толстой Л. Н. Дневники и Записные книжки 1895–1899 // Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Художественная литература, 1928–1958. Т. 53.

6. Толстой Л. Н. Книга. Фрагмент. Сочинения. С. 97–160, 225–240. Т. 1. РБМ–16327/20. К–81.

7. Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958. Т. 30. С. 27–206.

8. Ухтомский А. А. Заслуженный собеседник. Рыбинск: Рыбинское подворье, 1997. 570 с.

Е. А. Глушко

e.glushko@odin.mgimo.ru

П. А. Есакова

p.esakova@my.mgimo.ru

С. А. Младинская

mlada005@yandex.ru

Одинцовский филиал Московского государственного института
международных отношений (университета) МИД России
(Одинцово, Россия)

Английский как международный язык с точки зрения переводческой практики*

Аннотация. В данной статье рассматриваются тенденции развития английского языка как международного и актуальные вакансии для начинающих переводчиков английского языка. Авторы анализируют настоящее положение английского языка в мире и приводят возможные перспективы развития языка на основании изученных опросов, статистики, сравнивая путь развития английского с историей латинского языка. Исследование позволяет сделать вывод о том, что английский язык останется лингва франка во многих сферах общественной деятельности, а также продолжит свое существование в форме диалектов, распространенных по всему миру. Кроме того, в статье рассматриваются категории текущих вакансий для специалистов с английским и русским языками.

Ключевые слова: английский язык, международный язык, лингва франка, переводоведение, перевод.

E. V. Glushko, P. A. Esakova, S. A. Mladinskaya

English as an international language in terms of translation practice

Abstract. This article elucidates the trends in the development of English as an international language and current vacancies for translation

* Статья подготовлена в рамках гранта МГИМО МИД России на выполнение научных работ молодыми исследователями под руководством докторов или кандидатов наук.

© Глушко Е.В., Есакова П. А., Младинская С. А., 2022

specialists. The authors analyzed the current situation of the English language in the world and provided possible prospects for the development of the language based on the opinion polls, statistics and comparison of the tendencies the development of English with the history of the Latin language. The research allows to conclude that English will remain the lingua franca in many spheres, and will also continue to exist in the form of dialects spread around the world. Besides, categories of current vacancies for specialists of English and Russian are discussed in the article.

Keywords: English, international language, lingua franca, translation studies, translation.

Английский является одним из самых известных языков в мире, его влияние нельзя отрицать или преуменьшать. На сегодняшний день многие национальные компании требуют от своих работников определенного уровня знания английского, английский используется туристами в путешествиях, а также многие международные образовательные программы осуществляются на английском языке. В современном мире более чем для 400 миллионов людей английский является родным языком, при этом разговаривают на нем как на втором языке около 700 миллионов [1]. Однако каковы тенденции развития английского языка как международного в современном мире и что представляет угрозу для беспрекословного языкового лидерства?

Целью данной работы является исследование английского как международного языка с точки зрения переводческой практики и переводоведения в целом. Вследствие огромного влияния английского языка в современном мире данная работа обретает особую актуальность. Объектом исследования является английский язык. Предметом – роль этого языка с точки зрения практики и теории переводоведения. Применительно к исследованию были поставлены следующие задачи:

1. Выяснить, является ли английский язык международным языком и почему.
2. Оценить влияние английского языка на экономические, политические и культурные сферы общества.
3. Определить перспективу развития английского языка как международного и актуальность переводческой деятельности, связанной с этим языком.

Научная новизна данного исследования заключается в том, что хотя английский язык является глобальным языком и оказывает большое влияние на многие аспекты жизни, на данный момент он претерпевает грандиозные изменения и обретает новых конкурентов, способных заменить его на мировой арене, что создает новые реалии в профессиональной сфере деятельности переводчиков.

Английский язык – международный язык, пользующийся колоссальной популярностью и являющийся одним из самых употребляемых языков в качестве лингва франка. Английский язык занимает доминирующее положение не только в политической или экономической сферах: преимущественно именно с его помощью осуществляются планетарные лингвистические связи в области науки и техники, в торговле и банковском деле; очень велико его значение и в сфере совершенствования систем образования и культурного обмена [3, 5, 7]. Также статус международного языка, приписываемый английскому языку, определяется большим числом стран, отводящих особую роль или дающих приоритет английскому языку, делающих его официальным языком страны либо требующих его изучения в качестве второго иностранного языка. Однако сейчас мы можем наблюдать исторический момент смены полюсов на международной арене и, как следствие, изменение языковой традиции, сложившейся в последние 60 лет. Гегемония США терпит крах вследствие начала Специальной военной операции, вытеснения вооруженных сил США из Афганистана, Ирана и Сирии. Падение авторитета и популярности США не может не отразиться на международных ориентирах государств и языковом пространстве.

Более того, Китай становится серьезным конкурентом США на рынке, а укрепление экономических и дипломатических связей таких сверхдержав, как Китай и Россия также определяет смену языкового пространства, которое будет ориентировано на изучение китайского языка. Популярность китайского языка среди россиян, которые считали бы его полезным для карьеры, за год выросло более чем в два раза. Сервис по поиску работы SuperJob провел опрос в 397 населенных пунктах РФ. Опрашивали представителей экономически активного населения и родителей из всех округов страны.

По данным опроса, 54 % россиян по-прежнему полагают, что наиболее полезным для их карьеры было бы знание английского языка. Однако их количество за год снизилось на 6 пунктов, в то время как количество людей, считающих наиболее полезным китайский язык, за год увеличилось с 5 до 11 % [11]. Однако китайский язык, скорее всего, не представляет угрозы для английского как международного: хотя его роль в мире и растёт, он слишком сложен для повсеместного изучения.

Тем не менее, для глобального утверждения и сохранения английского в статусе языка международного общения существует целый ряд веских причин, которые носят исторический, геополитический, политический, экономический, научный и культурный характер. В данный момент английский язык сохраняет лидирующую позицию как по числу говорящих (1 348 млн человек), так и по количеству международных организаций, в которых он является официальным или рабочим (23 организации) и по суммарному количеству публикаций за 2021 год в международных базах данных научных публикаций Web of Science Core Collection и Scopus с указанием данного языка как одного из языков публикации. Кроме того, английский язык остается на первом месте в рейтинге языков по количеству периодических СМИ, имеющих международный идентификатор ISSN и указавших данный язык как основной язык, по состоянию на 2021 год. Число англоязычных пользователей сети Интернет (25,9 % от общего количества) также является рекордным, как и число самих сайтов (63,7 %). По последнему показателю отрыв от номера 2 в рейтинге (русского языка) очень велик – доля сайтов с русскоязычным контентом – 6,8 % [8, с. 8–16]. Особо стоит отметить, что английский язык является официальным или рабочим языком многих международных организаций. Прежде всего, это касается ООН, включая более 50-ти различных структур, входящих в эту организацию. В связи с тем, что в ООН происходит коммуникация всеразличных культур, функционирование английского языка играет ключевую роль в осуществлении данной коммуникации.

Кроме того, английский язык сейчас является лингва франка и в европейском бизнесе, науке, программировании, судоходстве и авиации. Лингва франка – (итал. *lingua franca* – «франкский

язык») – язык, используемый как средство межэтнического общения в определённой сфере деятельности. Однако английский язык в функции АЛФ может рассматриваться как новый английский, адаптированный к современным прагматическим требованиям в условиях глобализации. Объективными условиями для этого являются особенности, представленные в прагматическом аспекте, в грамматике, лексике и фонетике: говорящие на АЛФ отдают предпочтение определенным универсальным глаголам, адаптируют английскую фонетику к фонетике родного языка, избегают сложных грамматических структур и малоупотребительных слов, что приведет к еще большему упрощению английского языка.

Более того, в настоящее время большинство людей, говорящих на английском, не являются носителями языка. И увеличение общностей, использующих английский язык как второй официальный или неофициальный язык государства в условиях глобализации, приводит к появлению новых диалектов, так называемых *Global Englishes*.

Лингвист Б. Качру разделил мировые варианты английского языка на три концентрических круга:

1. Внутренний круг (*The Inner Circle*) представляет страны, в которых английский является родным языком: США, Соединённое Королевство Великобритании и Северной Ирландии, Канада, Австралия, Новая Зеландия.

2. Внешний круг (*The Outer Circle*) представляет страны, где английский язык используется как второй язык в качестве *lingua franca*: Сингапур, Индия, Малайзия, Филиппины и более 50 других стран.

3. Расширяющийся круг (*The Expanding Circle*) представляет страны, в которых английский изучается и используется как иностранный язык: страны центральной и восточной Европы, Китай, Япония, Израиль, Греция и многие другие.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что английский продолжит существовать, но в формах многочисленных диалектов, а впоследствии, возможно, и в виде совершенно нового языка. Так, в Сингапуре безуспешно продвигают стандартный британский вариант английского, тогда как в быту все говорят на так называемом *Singlish* – сингапурской версии английского [10].

Чтобы ответить на вопрос о перспективах развития английского языка как международного, можно обратиться к истории и провести параллель между английским и латинским языком, который служил лингва франка для средневековой Европы. После падения Римской империи классическая латынь оставалась письменным стандартным языком-посредником в странах Европы, но разговорный латинский язык не погиб, а эволюционировал, сначала дав начало нескольким новым диалектам, из которых впоследствии появились новые языки – романские: французский, испанский, португальский, итальянский, румынский. То же в настоящее время мы можем наблюдать с ранее упомянутыми диалектами английского в условиях глобализации [2].

В этой связи опрометчиво будет утверждать, что английский язык как международный пропадет, а специалисты-переводчики со знанием английского языка перестанут быть востребованы [4, 6]. Особое внимание стоит уделить работе переводчика в экономической и культурных сферах. Однако в целом наблюдаются тенденции к снижению популярности английского языка в ближайшие десятилетия, что может заставить переводчиков задуматься об изучении и ведении практики на другом иностранном языке.

Позиции английского языка как языка теории перевода, переводческой практики и дидактики, безусловно, меняются. Для языковой личности переводчика, особенно начинающего специалиста, данное обстоятельство особенно важно. Его необходимо учитывать в ходе любой деятельности по обучению и тренировке переводчиков.

Значимость английского как языка перевода особенно велика все еще за пределами Европы и Скандинавии, так в мировых лидерах по качеству владения этим языком как неродным на первом месте – Нидерланды (English Proficiency Index of 652), на втором – Дания (632), Финляндия (631), Швеция (625) и Норвегия (624). (Statista).

В Азии к лидерам относятся Сингапур (611), Филиппины (562), Малайзия (547), Южная Корея (545) и Гонконг (542) (EF Education First). Англоязычное общение в странах с более низким индексом происходит и при более низком уровне коммуникативной эффективности, если это непрофессиональное общение. Из соображений

экономический и правовой безопасности прибегают к услугам переводчиков. Коренное изменение тенденции только наметилось, и на текущей стадии рейтинг популярности языковых пар и направлений по языкам на данный момент выглядит так:

Английский – испанский

Английский – китайский

Английский – французский

Английский – немецкий

Английский – русский

Английский – португальский

Английский – японский (май 2022) [9].

Притом, что английский лидирует по объемам перевода, сугубо лингвистические компетенции (одна из них – знание неродного языка) требуют постоянного совершенствования и актуализации. Между тем, привычный инструмент такой актуализации, прохождение международных экзаменов Cambridge (IELTS, 1st Certificate) остается практически недоступным с марта 2020 года. Очные испытания поставили на паузу, когда началась пандемия Ковид-19, а затем вступили в действие санкции. Студенты из России и Беларуси не имеют возможности официально подтверждать свое знание английского языка. Прервался значимый информационный канал для нас, русскоязычных специалистов. При этом британская сторона отмечает недополученную прибыль в материальном выражении и моральном выражении.

Вместе с тем, возможности для практической подготовки себя к профессиональной деятельности у нынешних российских студентов есть. Приведем примеры актуальных вакансий для переводчиков, лингвистов и специалистов в сфере культурной коммуникации, владеющих английским языком.

1. Работа в переводческих агентствах

Одной из самых распространенных вакансий для начинающих переводчиков является работа по договору в переводческих агентствах, в том числе дистанционно.

Особенность устройства на работу в подобные бюро заключается в прохождении тестового задания, во время которого студент может доказать эффективность своих переводческих навыков. Также возможен вариант работы удаленно. Онлайн-агентства и их услуги,

как показывает практика, в основном пользуются спросом среди клиентов из сферы IT и программирования.

2. Работа в учреждениях Министерства культуры

Бытует мнение о том, что начинающие переводчики будут сталкиваться с весомыми трудностями на пути поиска работы, так как работодатели требуют уже имеющийся опыт и, зачастую, не заинтересованы в приеме на работу студентов. Однако несколько иначе дела обстоят с государственными культурными учреждениями, целью которых является обеспечение притока молодежи для работы с иностранными гражданами. Для того, чтобы устроиться на работу в культурный центр, необходимо предварительно пройти месячную оплачиваемую стажировку, во время которой молодые устные переводчики смогут показать в действии свои навыки коммуникации с гостями из-за рубежа, уровень культурной осведомленности и качество владения английским языком. Подобная очная работа способствует развитию навыков в сфере международных отношений, профессиональной коммуникации и лингвистике.

3. Работа в книжных издательствах и студиях дубляжа

Общепринято считать, что важность переводческих навыков в современном мире определяется только в рамках перевода деловых документов и научных статей, однако даже при наличии у студента навыков перевода узкой направленности (юридической, медицинской, политической лексики) художественный перевод книг и фильмов остается чрезвычайно востребованным, так как культура и ее элементы являются важным аспектом мультикультурного взаимодействия граждан по всему миру. Более того, именно практика в книжных издательствах и студиях дубляжа способствуют совершенствованию навыка художественного перевода при работе с текстами, требующими культурной адаптации через призму лингво-этнического барьера, а также ведёт к совершенствованию переводческих компетенций, связанных с реализацией аудиовизуального перевода, и улучшению технических навыков в ходе субтитрования на русском и английском языках.

Ссылки:

1. Бунятова Ф. Д. Английский язык как Lingua franca международной деловой коммуникации // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2019. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/angliyskiy-yazyk-kak-lingua-franca-mezhdunarodnoy-delovoy-kommunikatsii> (дата обращения: 05.08.2022).

2. Грант М. Крушение Римской империи / пер. с англ. Б. Брикмана. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 1998. – 224 с.

3. Кабакчи В. В. «Язык мой, камо грядеши? Глобализация, «глобанглизация» и межкультурная коммуникация / Язык в парадигмах гуманитарного знания: XXI век. – СПб: СПбГУЭФ, 2009. – С. 86.

4. Козак Т. Н. Роль НАТО в процессе распространения английского языка как средства международного общения // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2015. № 7–8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-nato-v-protseesse-rasprostraneniya-angliyskogo-yazyka-kak-sredstva-mezhdunarodnogo-obscheniya> (дата обращения: 28.07.2022).

5. Лахина В. В. Проблемы изучения английского языка как международного // Обучение и воспитание: методики и практика. 2016. № 30-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-izucheniya-angliyskogo-yazyka-kak-mezhdunarodnogo> (дата обращения: 21.07.2022).

6. Сдобников В. В. Переводческое сообщество сегодня: проблемы и решения // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода: Междунар. сборник науч. статей. Вып. 8. – Н. Новгород: Бюро переводов «Альба», 2018. – С. 223–237.

7. Сдобников В. В. Переводоведение сегодня: вечные проблемы и новые вызовы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика = Russian Journal of Linguistics. 2019. Т. 23. № 2. С. 295–327.

8. Индекс положения русского языка в мире: индекс глобальной конкурентоспособности (ГК-Индекс), индекс устойчивости в странах постсоветского пространства (УС-Индекс). Вып. 2 / сост. А. Л. Арефьев, А. Р. Голубь, С. Ю. Камышева, И. А. Маев, А. И. Ольховская, М. А. Осадчий, М. Н. Русецкая, А. С. Хехтель; под ред. М. А. Осад-

чего. – М.: Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2022. – 60 с.

9. Circle Translations [Электронный ресурс] // URL: <https://circletranslations.com/blog/top-7-language-pairs-take-note-translation-industry> (дата обращения: 15.09.2022).

10. South China Morning Post [Электронный ресурс] // URL: <https://www.scmp.com/infographics/article/1810040/infographic-world-languages> (дата обращения: 30.08.2022).

11. RBC [Электронный ресурс] // URL: <https://www.rbc.ru/society/10/04/2022/6250eed39a79477986f4392d> (дата обращения: 30.08.2022).

12. 2022 Translation Industry Trends and Stats [Электронный ресурс] // URL: <https://redokun.com/blog/translation-statistics> (дата обращения: 15.09.2022).

С. Е. Державина

sofia.derzhavina24@yandex.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова Е. А. Фёдорова (Ярославль)

**Оппозиция «правда-ложь»
в драматургическом дискурсе Н. А. Некрасова
(«Петербургский ростовщик», «Актёр»)**

Аннотация. В данной работе впервые рассматриваются особенности оппозиции «правда-ложь» в драматургическом дискурсе Н. А. Некрасова на примере водевилей «Петербургский ростовщик» и «Актёр». В произведениях прослеживается влияние компонентов оппозиции друг на друга. В жизни героев Н. А. Некрасова они взаимосвязаны настолько сильно, что с помощью одного оказывается возможно управлять вторым. Понять социокультурные проблемы, которые поднимает в своих водевилях Некрасов, может помочь этическое учение А. А. Ухтомского о «заслуженном собеседнике».

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, А. А. Ухтомский, правда, ложь, драматургический дискурс, водевиль, Двойник, Собеседник.

S. E. Derzhavina

**The opposition «truth-lie» in the dramatic discourse
of N. A. Nekrasov
(«The Petersburg Pawnbroker», «Actor»)**

Abstract. In this paper, for the first time, the features of the opposition «truth-lie» in the dramatic discourse of N. A. Nekrasov are considered on the example of the vaudevilles «Petersburg Pawnbroker» and «Actor». The works trace the influence of the components of the opposition on each other. In the life of N. A. Nekrasov's heroes, they are interconnected so much that with the help of one it is possible to control the second. The ethical teaching of A. A. Ukhtomsky

about the «honored interlocutor» can help to understand the socio-cultural problems that Nekrasov raises in his vaudevilles.

Keywords: N. A. Nekrasov, A. A. Ukhtomsky, truth, lies, dramatic discourse, vaudeville, Double, Interlocutor.

В настоящее время наблюдается возрастание интереса к драме Н. А. Некрасова как социокультурному явлению. Прозаическая часть наследия писателя изучена недостаточно и все еще нуждается в аналитическом рассмотрении, т. к. ее частные и общие аспекты не получили всестороннего освещения в науке. В нашей работе впервые освещаются особенности драматургического дискурса Н. А. Некрасова, исследование осуществляется на границе лингвистики и литературоведения.

В течение 1840–1870-х годов в российской словесности царил проза, поскольку в эпосе и драме лучше отражаются проблемы общества. Некрасов сочинил свой первый водевиль под влиянием Ф. А. Кони. Однако, в отличие от своего редактора, он сумел уже в первом своем водевиле в заимствованные во многом формы вложить острый общественный смысл.

В русской литературе и философии неоднократно высказывалось мнение, что для русского менталитета представления о правде и истине неотделимы от нравственных императивов. Колесов отмечал: «Понятие о правде связано с действиями души и духа, отражает не логику мысли, а логос Духа» [3, с. 125]. Н. А. Бердяев отмечал: «Русские не допускают, что истина может быть открыта чисто интеллектуальным, рассудочным путем...» [1, с. 103].

Е. А. Яковлева подчеркнула, что функционирование в разговорном дискурсе концептов «правда» и «ложь» «помогает не только осознать особенности их восприятия русским человеком, но и понять их место в языковой картине мира» [6]. Проведенный ученым анализ оппозиционной пары «правда – ложь» позволил сделать вывод о полярности отношения к правде и лжи в русском менталитете: «С одной стороны, в русском логосе отмечается нелюбовь ко лжи, правдоискательство и правдоборчество («за правду Бог и добрые люди»), с другой – житейские мудрости типа «правда хорошо, а счастье лучше»; «не обманешь – не проживешь» [6].

Одним из тех, кто сформулировал этическое учение, которое помогает раскрыть диалогические отношения, возникающие в коммуникации, – это Алексей Алексеевич Ухтомский (1975–1942). Опорные слова в теории общения Ухтомского – Двойник (для человека с доминантой на свое лицо – тот, кто ему подобен, является конкурентом, вызывает зависть и недоверие, подозрительность и ненависть) и Собеседник (предмет живого и бескорыстного интереса, душевной расположенности и любви): «...ужасно тесно спаяны между собой темы о Двойнике и о Собеседнике: пока человек не освободился еще от своего Двойника, он, собственно, и не имеет еще Собеседника, а говорит и бредит сам с собою; и лишь тогда, когда он пробьет скорлупу и поставит центр тяготения на лице другого, он получает впервые Собеседника. Двойник умирает, чтоб дать место Собеседнику» [5, с. 252]. У Некрасова каждый обманутый герой терпит поражение из-за того, что он видит в окружающих своих Двойников. Автор разоблачает эгоистическую замкнутость героев на своих интересах.

Значительными произведениями Н. А. Некрасова, в которых группа лжи выполняет сюжетобразующую функцию, являются водевили «Актёр» (1841) и «Петербургский ростовщик» (1844). Категория лжи, обмана задает направление раскрытию сюжетных перипетий и поднимает, с одной стороны, психологические и философские проблемы человеческого бытия, а с другой – демонстрирует противоречивый внутренний мир героев.

Один из ранних исследователей некрасовской прозы В. Горленко – отмечал, что у этого писателя «является и живость и меткость» тогда, когда сквозь знакомые сюжеты просвечивают «лично пережитые и выстраданные невзгоды» [2, с. 150]. Знакомый с театральным закулисным, Некрасов написал водевиль в защиту высокого значения искусства и русского актера, мастерски перенося ряд реально-бытовых черт в привычную водевильную путаницу. В пьесе «Актёр» ложь является инструментом для достижения цели. Молодой чиновник отрывается от дела актера, чтобы развлечь скучающего от безделья помещика, отца своей невесты. Оскорбленный невежеством Сухожилова и Кочергина актёр Стружкин стремится доказать величие театрального искусства. Ведущим в произведении становится мотив игры и переодевания, основанный на категории лжи.

После анализа динамики употребления семантических единиц, касающихся оппозиции «правда-ложь», удастся выделить смысловые блоки, которые важны в понимании авторской идеи в произведении. Можно проследить динамику оппозиционной пары в характерах, представленных актёром: ложь – пограничное поведение – правда.

Сам по себе Стружкин не является героем-плутом, обманщиком. Изначально он призывает к искренности, то есть является носителем категории правды («А, вы любитель веселого... веселое нынче в свете очень редко; всё избилося, истаскалось; что было прежде гениально – теперь только что сносно; что было забавно – теперь никуда не годится... легче достать птичьего молока, чем настоящего, неподдельного веселья, если его нет в самом характере человека...» [4, с. 120]). Стружкин решает сменить стратегию поведения, реагируя на насмешки Кочергина, из которых следует, что театральное искусство для него это шутка и ложь («И вот как у нас понимают искусство! // Вот как на жрецов его люди глядят: // Ты тратишь и силы, и душу, и чувства, – // За то тебя именем шута клеймят! // Талант твой считают за ложь и обманы; // Понять его – выше их сил и ума...» [4, с. 122]). Таким образом, актёр желает доказать, что он больше, чем шут, что его творчество и есть сама жизнь, а его талант способен волновать души людей.

Сначала актер Стружкин примеряет на себя роль Сухожиловой, матери жениха. Преобладающими в сознании этой женщины становится категория лжи и жажда обогащения, через которую она смотрит на всё в жизни: она боится, что ее обманывают. Это понятно Кочергину, который несет в себе также сомнения в честности людей. В результате Кочергин ставит под сомнение возможность свадьбы Сухожилова и Лидии, поскольку он не узнаёт Стружкина. Далее ситуация только усугубляется, ведь вторая «маска» актёра – татарин. Это хитрый купец, вызывающий подозрения в отношении жениха дочери у Кочергина своими высказываниями и корыстными намерениями («Ужасно хочется продать//Да за товар побольше взять!» [4, с. 127]), но мыслящий категориями правды («Что, судыр?.. Напрасно обижаете – татарин такой же человек... честный человек... бывает и русский человек, а поступает по-татарски...» [4,

с. 126]). Он якобы раскрывает неприятные подробности о мотовстве Сухожилова. Это совершенно меняет жизненную ситуацию в сознании Кочергина, поскольку он допускает эти пороки в женихе своей дочери. И заключительной для актера становится роль итальянца, призывающего к правде и справедливости. Торговец-итальянец просит возместить ущерб за разбитые статуи великих людей. Любопытно, что скульптуру Наполеона он оценивает ниже скульптуры Тальони, итальянского балетмейстера (искусство выше политики). Кочергин верит торговцу, допуская, что изгнанный жених мог в гневе причинить ущерб другому человеку. Таким образом, можно проследить динамику оппозиционной пары в характерах, представленных актёром: ложь – пограничное поведение – правда. Теория о чистоте помыслов героя находит свое доказательство в конце произведения, когда Стружкин все-таки узнает правду о произошедшем и даже возвращает полученные в одной из «разыгранных сценок» деньги.

Весь обман Стружкина нацелен, прежде всего, на то, чтобы проучить Сухожилова, который пренебрежительно судил о нём, как об актёре. И его цель оказывается достигнутой. Встревоженные внезапно переменившейся жизненной ситуацией (отменой сватовства) все герои в конце произведения находятся в сильном напряжении. Заветное письмо с раскрытием правды оказывается спасительным. В результате Сухожилов и Кочергин признают талант актёра («...Ах, как он нас обморожил! Ха-ха-ха!» [4, с. 136]).

В водевиле «Актер» поднимается проблема небрежного отношения к театральному искусству. Автор указывает на существующие стереотипные представления о жизни актёров, призывает отречься от несерьезного отношения к ним и оценивать это искусство по достоинству.

Сохранение интриги до конца присуще и водевилю «Петербургский ростовщик». Уже из названия пьесы ясно, что речь пойдет о деньгах, точнее об отношении к ним. Для главного героя водевиля, петербургского ростовщика Лоскуткова, деньги – мера всех вещей.

Несмотря на то, что сюжетобразующей является ложь Наглимова, главным плутом пьесы оказывается ростовщик Лоскутов.

Лживость и лицемерие – ведущие черты его личности. Лоскутов – хитрый, жадный и бездуховный человек. Он говорит о правде, чтобы быть убедительным в своей лжи, не чураясь использования религиозных мотивов для своих алчных помыслов («Я всегда, когда вхожу в эту комнату, – в это святилище, можно сказать, – тотчас становлюсь на колени, и, верите ли, слезы прошибают меня, старика» [4, с. 144], «Нет, она, верите ли, ей богу, мне самому в пятидесяти тысячах пришлось...» [4, с. 144]). Взаимоотношения с другими героями, его гостями, более полно раскрывают этот образ. Они называют ростовщика «плутом» [4, с. 152], «шельмой» [4, с. 148], «разбойником» [4, с. 152], «душегубцем» [4, с. 152], «бестией» [4, с. 150] и др. А он стремится нажиться на всех своих клиентах, считая их «дураками» [4, с. 164]. Так, Неизвестный, восхищенный картиной, стремится убедить ростовщика в её дешевизне, чтобы получить больше выгоды; издатель красочно убеждает в качестве книг и таланте писателя, а на самом деле хочет просто избавиться от «дряни»; Ростомыхов небрежно относится к искусству в целом. И во всех случаях наступает столкновение, в котором Лоскутов готов идти до последнего ради каждой дополнительной копейки, неважно, каким путем.

Доминантой Лоскутова и его посетителей является жажда наживы: все они стремятся заполучить больше, чем им положено, прибегая к манипулированию. Мир ростовщика погружен в ложь. Порой в нем встречается правда или честные клиенты, но он их не ждет и не уважает, а потому быстро теряет. Например, обязуясь хранить вещи в сохранности, ростовщик дает поносить заложный салоп своей дочери, чем вызывает негодование Акулины Степановны, владелицы салоп («Постой, плут ты, разбойник... душа бусурманская, картофельная... в чужие салопы дочку рядить... вишь, собралась гулять... и горя нет, что салоп-от чужой... мошенник!» [4, с. 152]). Однако у клиентов есть выбор: приходить или не приходить к ростовщику. Кто-то оказывается готовым играть по его правилам, а кто-то раз и навсегда забывает его адрес. Но Лиза, дочь ростовщика, не может покинуть дом своего отца, согласно традициям, до замужества. Девушка пытается воззвать к совести ростовщика («Да я сегодня обещала прийти!.. Стыдно вам! у родной вашей дочери салопишка нет...

да не только салопа... платьишка даже нет!.. всё должна в чужих обносках ходить... идешь да боишься» [4, с. 152]). Лиза с детства питалась некачественной пищей («Тухлой салакушкой, мерзлым картофелем...»), носила поношенную одежду («Лучше б одно, да свое, настоящее, // Чем два десятка чужих! // Платья все выкупить могут решительно – // Пусто вдруг станет в шкафах» [4, с. 153]). Так, и дочка для ростовщика является вещью, необыкновенным – живым – товаром, но всё равно товаром, как картина, которую он старается в течение водевиля как можно выгоднее сбыть наивному гостю. Таким образом, видно, что живая душа ростовщика давно превратилась в мёртвую душу, которая не видит никакой разницы между товаром и товаропроизводителем.

Выгодную для петербургского ростовщика коммерческую сделку по продаже невесты жениху – гусару, то есть будущему собственному зятю, разрушает особое поведение «покупателя». Доминантой Лизы и Ивана Налимова является стремление к счастью. И это уже не простая ситуация торговли, ведь в ней имеет место настоящая любовь. Любовь, о которой ростовщик из-за душевной пустоты не имеет никакого представления и понятия.

Противопоставление жизненных установок героев раскрывает оппозицию «правда – ложь» на нравственном уровне как систему истинных (духовных) и ложных (материальных) ценностей и отражает идейный замысел произведения.

Водевиль – условный комедийный жанр, предполагающий традиционные сценические маски, переодевания, игры, путаницы, шуточные образы. В творческом пути Некрасова с каждым водевилем растёт удельный вес реального материала и все меньше становится привычного для водевиля элемента условности и легковесности. Характерными чертами некрасовского водевиля являются глубокое отражение реального мира и стремление к решению водевильными средствами социальных проблем.

Ссылки:

1. Бердяев Н. А. Константин Леонтьев: очерк из истории русской религиозной мысли; Алексей Степанович Хомяков. – М.: АСТ : Хранитель, 2007. – 445 с.

2. Горленко В. П. Литературные дебюты Некрасова // Отечественные Записки. – 1878. – URL: http://az.lib.ru/g/gorlenko_w_p/text_1878_nekrasov_oldorfo (дата обращения: 30.03.2022).

3. Колесов В. В. Язык и ментальность. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2004. – 240 с.

4. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем. В 15 т. Т. 6. Драматические произведения 1840–1859. – Л.: Наука, 1983. – 720 с.

5. Ухтомский А. А. Интуиция совести. Письма. Записные книжки. Заметки на полях. – СПб., 1996. – С. 248-270.

6. Яковлева Е. А. Русский менталитет: «правда» или «ложь» // «Собор русских Башкортостана» – 2012. – URL: http://soborrusbash.narod.ru/pravda_loj.htm (дата обращения: 20.03.2022).

Л. Г. Дорофеева

Lgdorofeeva@mail.ru

доктор филологических наук, профессор
Балтийский федеральный университет имени И. Канта (Россия, Калининград)

В. А. Рябец

varya.ryabets.01@mail.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта
(Россия, Калининград)

Киево-Печерский патерик в контексте «Лествицы» Иоанна Синайского: функция цитаты*

Аннотация. В статье проводится анализ текста Киево-Печерского патерика в контексте «Лествицы» Иоанна Синайского. Обнаруживается контекстуальная связь двух памятников, выраженная в прямом и непрямом цитировании книги «Лествица» и в параллелях при обращении агиографов к цитированию библейского текста. Проводится сопоставление образов преподобных святых Феодосия Печерского в Патерике и Иоанна Синайского в его Житии и обнаруживается их сходство, обусловленное обращением к библейским параллелям с образом Моисея. Главным выводом статьи является утверждение о наличии типологических связей между двумя памятниками – Киево-Печерским патериком и «Лествицей».

Ключевые слова: древнерусская литература, типология, Киево-Печерский патерик, Житие Иоанна Синайского, топос, агиография, герменевтический анализ, функция цитаты.

L. G. Dorofeeva

V. A. Ryabets

The Kiev-Pechersk paterik in the context of the «Lestvica» of John of Sinai: the function of the quotation

* Статья подготовлена при поддержке РФФ (грант № 22-18-00005 «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского»).

© Дорофеева Л. Г., Рябец В. А., 2022

Abstract. The article analyzes the text of the Kiev-Pechersk Paterik in the context of the «Lestvica» of John of Sinai. The contextual connection between the two monuments is revealed, expressed in direct and indirect quoting of the book «Lestvica» and in parallels when hagiographers refer to quoting the biblical text. The comparison of the images of the venerable Saints Theodosius of the Caves in Paterik and John of Sinai in his hagiography is carried out and their similarity is revealed due to the reference to biblical parallels with the image of Moses. The main conclusion of the article is the statement about the existence of typological links between two monuments – the Kiev-Pechersk Paterik and the «Lestvica».

Keywords: Old Russian literature, typology, Kiev-Pechersk paterik, The Life of John of Sinai, the Monk, topos, hagiography, hermeneutic analysis, quote function.

Киево-Печерский патерик, история создания которого насчитывает более двух веков [См.: 8, с. 310], является одним из наиболее значимых памятников книжности Древней Руси. Он оказал существенное влияние на развитие патерикового жанра, агиографической литературы в целом. Этот, безусловно, в высшей степени оригинальный памятник древнерусской литературы тесно связан с византийской агиографической традицией. Исследователи обращались к проблеме связи Киево-Печерского патерика с переводной византийской литературой, указывая на влияние переводных патериков – Синайского, Египетского, Скитского. Но, конечно, эта область изучения данного памятника является открытой, и особенно в аспекте герменевтики. Нас интересует Киево-Печерский патерик¹ в связи с святоотеческой традицией, в частности, с творением преподобного Иоанна Синайского «Лествица»², что объясняется имеющимися отсылками в патерике к данному тексту и особой значимостью этого творения для русской агиографии. «Лествица» является одним из ключевых святоотеческих творений, пришедших в домонгольский период из Византии в качестве переводной литературы. Известно широкое распространение этого труда в монашеской и шире – церковной и культурной среде – на протяжении практи-

¹ Анализируется текст патерика, изданного в БЛДР по списку конца XV – начала XVI в. второй Кассиановской редакции [БЛДР. т. 4. С. 296–489].

² Мы обращаемся к оптинскому переводу «Лествицы» Иоанна Синайского как наиболее авторитетному [3].

чески десяти веков. И, несомненно, «Лествица» была известна монахам – создателям Патерика, поскольку с первых своих «шагов» русское монашество опиралось на опыт древнего подвижничества, изложенный в книгах, иначе говоря, на Церковное Предание. По словам Т. Г. Поповой, «... в Средние века ни один крупный славянский монастырь не обходился без списков Лествицы <...> При этом Лествица не только входила в круг обязательного чтения славянских книжников, но и была одной их любимых книг» [5, с. 5]. Важен также и факт особого признания значимости этого памятника научной мыслью, подтверждением чему является наличие ряда исследовательских работ, посвященных «Лествице» [3, с. 431].

Необходимость сопоставительного анализа текстов обозначенных памятников возникает не только по причине доминантной адресности текста «Лествицы» монахам, представляющего собой «систематическое описание монашеского пути» написанное «<...> собственно для иноков» [5, с. 215]. Обнаруживаются проявления их контекстуальной связи на разных уровнях текста, благодаря присутствию прямой или непрямой цитаты, аллюзии, смысловой параллели, лексических и других средств.

Обратимся к примерам эксплицитно выраженной преемственности текста «Лествицы» в тексте Патерика, в частности к прямому цитированию и библейским параллелям, оставляя пока за пределами своего анализа другие формы выражения типологических связей. Мы обнаружили в тексте патерика всего два непосредственных упоминания книги Лествицы или имени преподобного Иоанна Лествичника.

Прямое упоминание Иоанна Лествичника и его книги мы обнаруживаем в слове 20: «Но что пишет блаженный Иоанъ, иже в Лѣствици: «Жидовинъ жадаеть брашна, да празнуеть по закону». Ты же, сим подобяся, попечение твориши о питии и о ядении, симъ славенъ ся творя. <...> Буди подражатель святых отецъ, да не будеши лишен божественна славы тоа» [1, с. 382] (пер. Вот что пишет блаженный Иоанн в Лествице: «Иудей радуется субботе, чтобы по закону отпраздновать ее едой». И ты, подобяся ему, заботишься о питье и о еде, и в том полагаешь свою славу. <...> Подражай святым отцам и не лишишься божественной славы [1, с. 383]). Мы видим, как книжник призывает черноризца Поликарпа следовать пути

«святых отцов», где одним из главных ориентиров стоит личность Иоанна Лествичника, а, значит, образ святого преподобного Иоанна Синайского предлагается как образец для уподобления, что является главным принципом создания образа святого в агиографии.

Следующее упоминание текста Лествицы мы находим в слове 33: «Якоже реченно есть, мати всѣмъ благнѣямъ – нестяжание, такоже и корень есть и мати всѣмъ злымъ – сребролюбие. *Яко* рече Лествичникъ: «Любяй събирати *имѣние*, сицевый до смерти иглы ради тружается, а не *любяй* имѣния, сей Господа възлюби и заповѣди его съхрани. Таковый блюсти имѣния не может, но расточаетъ благолѣпно, всѣмъ трѣбующимъ *подавая*, якоже Господь рече въ Евангелии: “Человѣкъ, аще не отречется всего сущаго, не можетъ быти мой ученикъ”. И сему словеси *послѣдова* Феодоръ, оставль убо мирскаяа и богатество разда нищимъ, и бысть мних и добрѣ *подвизася* на добродѣтели» [1, с. 442] (пер. «Сказано: как мать всему благу есть нестяжание, так корень и мать всему злему – сребролюбие. Лествичник говорит: «Любящий собирать имение до смерти ради иглы трудится, а тот, кто не любит богатства, Господа возлюбит и заповеди его сохранит». Такой сберечь имения не может, но растрчивает его благопрстойно, всем нуждающимся подавая; так и Господь сказал в Евангелии: «Если человек не отрешится от всего, что имеет, не может быть моим учеником». Последовав этому слову, Феодор оставил все мирское, богатство раздал нищим, и стал иноком, и крепко подвизался в добродетели» [1, с. 443]). Некий Феодор последовал «слову», которое, с одной стороны, можно определить, как слово Евангельское, но с другой – оно также не противоречит сказанному Лествичником. Как мы видим, книжник Патерика не отделяет первой мысли от второй, но, наоборот, они для него цельны в своём единстве и наделены общей сутью. В сознании агиографа монах, последовавший слову Лествицы, следует за Евангельской Истиной, что говорит об их принадлежности одному пространству – Священного Предания.

Также есть смысл обратиться к другим внутритекстовым свидетельствам особого восприятия книжником Патерика как «Лествицы», так и духовного опыта самого преподобного Иоанна. При этом надо помнить о том, что «житие Иоанна Лествичника <...> составляет неотъемлемую часть книги «Лествица»» [2,

с. 404-431]. В этой связи сопоставим словесные описания, характеристики, присутствующие в текстах «Лествицы» и Киево-Печерского патерика по отношению к двум конкретным святым – Иоанну Синайскому и Феодосию Печерскому. Конечно, в рамках заданной темы мы не ставим цели провести полноценный анализ житий двух святых, мы лишь укажем на некоторые общие черты, требующие впоследствии более глубокого герменевтического анализа.

Оба святых – преподобные – «христиане, прославленные за монашеские подвиги, достигшие святости путем монашеской аскезы» [4, с. 166]. В кратком житии Иоанна Синайского, написанном Даниилом Раифским, мы обнаруживаем сравнение преподобного с ветхозаветным пророком Моисеем: «Потом, все, удивляясь преуспеянию его во всех добродетелях, как бы *новоявленного Моисея*, поневоле возвели его на игуменство братии и, возвысивши сей *светильник на свещник* начальства, добрые избиратели не погрешили; ибо Иоанн приблизился к таинственной горе, вшедши во мрак, куда не входят непосвященные; и возводимый по духовным степеням, принял богоначертанное законоположение и видение» [3, с. 15], и далее «Он достиг конца видимого жития в наставлении новых Израильтян, т. е. иноков, тем *одним отличаясь от Моисея, что вошел в горний Иерусалим*, а Моисей, не знаю как, не достиг земного» [3, с. 16]. Сравнение с Моисеем также предполагает особый топос, связанный непосредственно и метафорически и с пророком, и с преподобным Иоанном – топос Синайской горы. Гора является как конкретным местом подвижничества Иоанна, так и символом его духовного восхождения. Достижение им «горнего Иерусалима» является ещё одним основанием сравнения с ветхозаветным пророком, где, несмотря на то, что оба святых приняли благодать игуменства, Даниилом делается акцент на духовном пути Иоанна, являющегося уже новозаветным праведником, как пути Истинном для живущих теперь.

Теперь перейдём к некоторым характеристикам, выраженным, в том числе, во многочисленных обращениях к преподобному Феодосию в слове 11, которое имеет соответствующее название: «Похвала преподобному отцу нашему Феодосию, игумену Печерскому, монастырь которого в богоспасаемом городе Киеве» [1, с. 337]. В тексте патерика мы, как и в «Лествице», обнаруживаем словесное свидетельство восприятия книжником святого преподобного отца

как преемника миссии пророка Моисея: «И егда приближашеся свѣтлый день Воскресения Господа нашего *Иисуса Христа*, тогда *преподобный* прихождаше, яко *Моисий съ горы Синайския*, душою сияа паче лица *Моисеева*» [1, с. 340] (пер. «А когда приближался светлый день Воскресения Господа нашего Иисуса Христа, тогда преподобный приходил как Моисей с горы Синайской, душою сияя ярче лица Моисеева, и во все годы жизни своей этого обычая он не нарушил» [1, с. 341]). Парадоксальным образом книжник сравнивает душу и лицо святых, невидимое естество и видимое, что, возможно, также можно соотнести с особой смысловой направленностью Нового Завета – века милости, а не закона; века, в котором десять заповедей, полученные Моисеем, дополняются девятью заповедями блаженства, данными Христом и исполняемыми его последователями-праведниками. Как известно, общей целью агиографии является изображение пути спасения души и достижения святости. И в рассматриваемом случае приведенное сравнение особенно подчеркивает значимость этой цели.

В этом же 11-м слове встречается одно из ликующих воззваний преподобному, звучащее следующим образом: «Радуйся, столпе огненный, свѣтлѣе паче при Моисии бывшаго: онъ бо просвѣщае телеснѣ, ты же духовно просвѣти новаго израиля, пустыню проведе съблзнь житиа пустошнаго, и амалика мысленаго лучами духа устраши, и в землю обетованную введе, паче реку, – райския пища, идѣже ученици твои ликуют!» [1, с. 342] (пер. «Радуйся, столп огненный, светлее, чем явившийся при Моисее: тот освещал как свет обычный, ты же духовно просветил *новых израильтян*, через пустыню соблазна житейского провел их, и амалекитян мысленных духовными лучами устрашил, и в землю обетованную вывел, скажу точнее, – в райские пределы, где ученики твои ликуют!» [1, с. 343]). Приведённую цитату из Патерика можно соотнести с цитатой из Лествицы следующим образом: 1) в обоих случаях преподобные соотносятся с образами метафизического света, что выражено в лексемах *светильник* (об Иоанне), *столп огненный* (о Феодосии); 2) в рассматриваемых двух текстах есть сравнения святых с пророком Моисеем; 3) книжники называют паству преподобных *новыми израильтянами в обоих текстах – житии Лествичника и в Патерике*; 4) Общим является и топоним Небесного Царства, выраженный в разных образах:

Иоанн вошел в горний Иерусалим, а Феодосий вывел израильтян в землю обетованную.

Обратимся далее к слову 32-му, а именно к его началу о подобном Марке Пещернике, предшествующему основному повествованию о самом монахе. Здесь внимания заслуживают реплики агиографа, пишущего о том, что он, агиограф, находящийся в числе других «грешных», подражает писаниями древних святых «еже они изъясниша и многымъ трудомъ възыскаша въ пустыняхъ, и горахъ, и пропастьех земныхъ» [1, с. 434] (пер. «где они нам изъяснили то, что с великим трудом обрели в пустынях, и в горах, и в ущельях» [1, с. 435]). Далее возникший топос горы конкретизируется, перерастает в топос горы Синайской, которая стоит в ряду святых мест, которых черноризец не видел и не посещал, в связи с чем не может описать их так, как это делают *хитрословесници*. Однако фокус его внимания сосредоточен на «святѣмъ семъ монастырѣ Печерскомъ и въ немъ бывшихъ святыхъ черноризецъ, и тѣхъ житиемъ и чудесы, иже поминаю радуясь, желаю бо и азъ, грѣшный, святыхъ тѣхъ отецъ молитвы» [1, с. 434] (пер. «святого монастыря Печерского и бывшими в нем черноризцами, их житием и чудесами, которые поминаю, радуясь, и уповаю я, грешный, на молитву тех святых отцов» [1, с. 435]). Здесь Киево-Печерский монастырь приобретает характер топоса в значении «значимого для художественного текста «места разворачивания смыслов» [6, с. 89], которое может коррелировать с каким-либо фрагментом реального пространства, как правило, открытым» [6, с. 89], а созданный в этом месте Патерик монахи воспринимают, наслаждаясь «духовныхъ тѣхъ словесъ» [1, с.434] (пер. «духовными теми словами» [1, с. 435]) наравне с писаниями подвизавшихся в горах древних святых, как, например, «Лествица» Иоанна Синайского.

Таким образом, не делая обобщения в отношении ко всему Киево-Печерскому патерику, мы, тем не менее, опираясь на произведенные нами наблюдения, можем сделать некоторые выводы. Киево-Печерский патерик создавался книжниками, несомненно, хорошо знавшими творение Лествичника и его житие. Связи между этими текстами обусловлены их причастностью одному Преданию, которое в богословской мысли называется Священным Преданием, одной из форм которого являются агиографические тексты [см.

об этом: 7, с. 46–69]. Это обеспечивает их типологическую связь, выраженную, в частности, в указанных нами формах прямого и непрямого цитирования «Лествицы» и Библейского текста, что обусловливает духовное содержание Патерика. На наш взгляд, обнаружение и анализ таких связей позволит приблизиться к пониманию смысловых глубин Киево-Печерского патерика, интереснейшего и важнейшего памятника Древней Руси.

Ссылки:

1. Библиотека литературы Древней Руси. XII век. В 19 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1997. 583 с.

2. Игум. Дионисий (Шлёнов), свящ. Андрей Кордошкин. Иоанн Лествичник // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр РПЦ «Православная энциклопедия», 2011. Т. 24. С. 404–431.

3. Краткое описание жития аввы Иоанна, игумена святой горы Синайской, прозванного схоластиком, поистине святого отца, составленное монахом раифским Даниилом, мужем честным и добродетельным // Иоанн Синайский, преподобный. Лествица. М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2015. С. 9–16.

4. Никулина Е. Н. Агиология: курс лекций / Е. Н. Никулина. 2-е изд., испр. и перераб. М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. 344 с.

5. Попова Т. Г. Лествица Иоанна Синайского в славянской книжности. Саарбрюкен : LAP LAMBERT, 2011. 457 с.

6. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 11 (49).

7. Протоиерей Олег Давыденков. Догматическое богословие: учебное пособие. М.: Изд-во ПСТГУ, 2013. 622 с.

8. Словарь книжников и книжности. СПб.: Наука, 1987. С. 308–313.

М. В. Дьячук

mv.dyachuk@mpgu.su

Московский педагогический государственный университет

(Москва, Россия)

Национальный исследовательский технологический университет

«МИСиС» (Москва, Россия)

**Идентичность и город
(эстетический и композиционный анализ пьесы
Е. Гришковца «Город»)**

Аннотация. В статье раскрываются общие черты эстетики автора, особенности его драматургического дискурса, сформировавшего новый тип отношений между автором-персонажем-зрителем. Рассматривается сюжетно-композиционное значение хронотопа города как кризиса идентичности.

Ключевые слова: Гришковец, город, новая интонация, идентичность, непосредственное общение со зрителем, универсальный персонаж.

M. V. Dyachuk

**Identity and urban area
(aesthetical and structural analyses
of the play «Gorod» by Grishkovetz)**

Abstract. The study focuses on general features of Grishkovetz' theatre and his dramatic discourse forming a new type of triadic relationships – author-character-spectator. Here we analyze the meaning of the chronotope of urban area in the structure of the play “Gorod” as a crisis of identity.

Keywords: Grishkovetz, city, new intonation, identity, direct dialogue with a spectator, universal character.

Автор пьесы, представляющей объект нашего исследования, – драматург и режиссер Евгений Гришковец, приобретший известность в конце 90-х – начале двухтысячных, до сих пор остается

одним из плодовитых авторов, принесших новую эстетику в литературу и театр. После исполнения его первой монопьесы «Как я съел собаку» на сценах российских театров, он выступает с моноспектаклями «Одновременно», «Дредноуты», играет в паре с актрисой в пьесе «Планета». Наряду с выступлениями он пишет пьесы для театра. Затем появляются печатные варианты его монодрам. Пьеса «Город» была издана в 2001 г., с 2002 г. и по сей день идет в «Школе современной пьесы», она была поставлена в театрах страны и за рубежом.

Пьеса «Город» не является монодрамой, но ее главный герой обладает всеми признаками того уникального персонажа, которого создал Гришковец в своих монопьесах. В книге «Перформансы насилия» авторы представляют Гришковца как зачинателя «новой драмы», создавшего «новую интонацию» – «скромную, ненавязчивую интонацию непосредственного общения со зрителем» [3, с. 117]. В «Городе» эта интонация не меняет вектор. Хотя персонажей в пьесе пять и главный герой ближе всего к автору, они все подобны друг другу.

Главный герой пьес Гришковца – молодой человек тридцати-сорока лет. Возраст героя совпадает с тем периодом жизни автора, когда его жизнь начинает меняться. Это время публичного высказывания самого автора о своем мироощущении, время вербализации его внутреннего состояния. Так и для героя сценическое время обнажает процесс поиска идентичности. Оно начинается с кризиса «Я» и совпадает с путем самопознания. В начале своего творчества в монопьесе «Одновременно» герой устами Гришковца спрашивает: «Где я?», в недавнем концерте-монологе вопрос остается, и задает его сам Гришковец, автор и исполнитель своего текста. Отношение между автором и героем, характерное для драматургии Гришковца, остается размытым, неуловимым, слито с биографией автора, его мировоззрением и мироощущением. М. Липовецкий и Б. Боймерс считают, что «именно неустойчивость, неявность, неприкаянность личности автора и его персонажа и раскрывают Гришковца во всех его спектаклях» [3, с. 122]. Такое слияние экзистенциально, что является ключом для зрителя.

В конце маленькой своей зарисовки «Слеза» из альбома «Сейчас» исполнитель Гришковец произносит: «А какая разница, сколько ты прожил – 20 или 25, 30 или 35, или 40 и так далее лет – это

не важно. Тебе-то, ведь, кажется, что ты живешь уже очень давно. Всегда. И на твоём надгробии между датами жизни и смерти будет тире. И это тире у всех одинаковой длины. Вне зависимости от того, прожил ты 20 или 25, или 30, или 35...» [2, с. 166] Смерть уравнивает жизнь и опыт всех людей, и любой момент жизни можно рассматривать как решающий. Не случайно автор склонен использовать в своём высказывании круглые даты, которые в сознании обычного человека приобретают значение некоего рубежа, когда следует подводить жизненные итоги. Но ключевое слово в этом высказывании «всегда». Важно, что персонаж ощущает «сейчас» как «всегда». Не единожды герой говорит о невозможности помыслить несуществование человека. Человек равен жизни, обозначенной здесь знаком тире, а, значит, равен и другому человеку. В этом смысле он универсален, идентичен другому, а, значит, не имеет своей собственной идентичности. Прежде всего, универсальным его делает экзистенциальное переживание бытия, поиски смысла существования. Герой не имеет определенной социальной роли и лишен индивидуальной психологии. Потеря идентичности и непримиримость с этим становится его основным внутренним конфликтом. Зритель/читатель Гришковца переживает этот кризис вместе с героем пьес.

Через универсальную ситуацию, через узнавание зритель становится сопричастен действию, происходящему на сцене. Время спектакля становится временем и местом слияния автора-персонажа-зрителя. Авторы «Перформансов насилия» полагают, что такая общность ставит под вопрос индивидуальность, а также выводят следующую гипотезу: то, «что мы полагаем своим, сводится к социальным и образовательным одеждам-идентичностям, от которых в попытках проявить собственное Я освобождается на сцене персонаж Гришковца» [1, с. 123]. Возможно, это ничто иное как «возвращение человечности», тех универсальных человеческих переживаний, которые лежат в природе человека. Это как раз возможность определить себя как человека, догнать этого человека или наоборот вернуться к нему. М. Эпштейн видит проблему потери идентичности в «отставании человека от человечества», что приводит сначала к отчуждению человека, а в эпоху постмодерна к отрицанию реальности и самого человека [7]. Объединяющий эффект театра Гришковца разрушает симуляцию жизни, освобож-

дает человека от остраненности. А чтобы достичь такого эффекта, нужно быть «нормальным человеком», как назвал однажды своего героя автор.

В драматургии автора со-временность является залогом со-бытия. Общими становятся человеческие чувства и ощущения, которые человек испытывает в повседневном бытии. Именно время и повседневность являются здесь объединяющим фактором, универсализующим человека. В одном интервью Е. Гришковец говорит: «...важнее всего для театра – очень острое ощущение времени» [5, с. 63]. «Зрителю всегда нужен тот человек, которого он готов услышать, который живет с ним в одном времени, то есть универсальный», – дополняет автор [6]. Таким образом, универсальный человек – это подобие и одновременность, хронотоп отраженной реальности. Современность как необходимое условие существования героя в драматургии автора делает его бесконечно движущимся. Его характер поэтому размыт и неуловим. Именно в таком неоформленном, незавершенном виде он становится универсальным.

Герой пьесы «Город» также находится в состоянии изменения, словами персонажа у него «какой-то...ну, как это называют, кризис, может быть, такой какой-то период, и так далее» [2, с. 104]. Он собирается уехать, сам не зная куда, зачем, на какое время. Неопределенность присутствует во всех его словах, действиях. Как и в монопесах, автор проявляет себя через универсальную ситуацию, используя ее как связующее звено, как точку общего опыта, генерализирующего «свою историю». Акты пьесы – это разговоры, между которыми вкраплены монологи. Эти речевые действия происходят в разных пространствах: с другом – на кухне, с женой – в спальне, с отцом – на лавочке, с водителем такси – в машине. Его и ее монологи не локализованы, но представляют основную сюжетную коллизию: это определенность и неопределенность. Хронотоп города здесь – это хронотоп кризиса. М.Бахтин выделяет хронотоп кризиса и жизненного перелома и связывает его с хронотопом порога, улицы, встречи. У Гришковца он сопряжен с широким пространством (квартира, улица, город, страна) и локальным топосом (кухня, спальня, кровать, лавочка). В сценическом пространстве эти детали предстают как части целого. Вообще синекдоха в пьесе становится принципом построения образа и связывает личное и общее, уравнивая их.

В монологе героя Гришковца «город» появляется через универсальную ситуацию, то есть через такую ситуацию, которая должна быть понятна зрителю: описывается знакомый всем момент, ассоциативно связанный с состоянием персонажа, для которого такое переживание превратилось в процесс без точки начала. Момент, который может все изменить, происходит в городе и имеет экзистенциальное значение, потому что описывает гибель человека в автомобильной катастрофе. Этот пример обостряет чувства и делает город пугающим. Хронотоп улицы становится местом решающих событий. Тесно с ним связан хронотоп встречи. Он раскрывается через записную книжку, где расположены имена в алфавитном порядке. Синекдоха уменьшает людей до буквы алфавита. Герою хочется позвонить всем по алфавиту, нахамить – «и можно будет телефон не отключать... и в этом городе жить...». Город обрастает обещаниями, просьбами, враньем, дежурными звонками, ненужным ожиданием, встречами с одними и теми же людьми – то есть превращает человека в функцию, частицу глобального процесса.

Видимых причин для отъезда нет, есть ощущение распада, утраты целостности, что сопряжено с жизненным переломом:

«Понимаешь, вроде бы все нормально, то есть я вижу, что все вроде как я хотел... ты, Сашка, работа, город... Но я не помню, не могу вспомнить, как я мог всего этого хотеть» [2, с. 120]; «Все было давно: и город этот был так давно, и страна...» [2, с. 120].

Человек утрачивает смысл жизни, повседневность перестает мыслиться как истинное бытие, она демифологизируется, четкая структура ритуала повседневности разрушается, ставятся под сомнение его основы: работа, семья, дом, а вместе с ними – любовь, дружба, обязанности. Встречи, телефонные звонки, покупка дивана, – все эти ситуации оказываются одного уровня. Город ставится в ряд с работой, сыном, женой, диваном, – это все элементы человеческого существования, в котором неразличимы быт и бытие. Как у А. П. Чехова в «Скрипке Ротшильда» «в комнате помещались он, Марфа, печь, двуспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство». Пространство города заполнено живыми и неживыми объектами, которые равноценны. Отстранение возникает как результат изменения человека – и он оказывается вне городского времени и пространства, теряется связь с городом. Город занимает не только

пространство от квартиры до страны, но и заполняет внутреннее пространство человека, становится временем его бытия. Когда-то давно персонаж чувствовал свой город, потому что был отделен от него и не был ему подобен. Потом город заполнил его существо, и герой утратил свою идентичность. Момент кризиса – это обретение зрения и осознания потери Я:

«Вот я хожу по городу, я его так знаю, здесь вся моя жизнь, за его пределами у меня ничего нет, и никого, почти никого, а сейчас я не чувствую его как город. Я его не чувствую... Я его вижу. И вижу строения, между ними дороги,... в землю зарыты трубы, провода, люки кругом, чуть поглубже метро... Но на самом деле, относительно размеров планеты, не так уж глубоко, так... чуть-чуть. Много столбиков, тоже с проводами, фонариками, много деревьев. Но это не тот город, который я любил, или страна...» [2, с. 121].

Попытка уехать – шанс обрести целостность, отстраниться от города как от самого себя, чтобы найти смысл. Хронотоп дороги выходит за пределы города, а значит и за пределы жизненного пути. Человек в городе как будто топчется на одном месте, так и не начав жить. Город выталкивает человека, ищущего свою идентичность. Строения, дороги – очертания тела города, зарытые трубы и провода с люками – его утроба, столбики с проводами и фонариками – глаза и руки, деревья – волосистой покров. Город превращается в живое существо, которое герой видит со стороны.

В противоположном персонажу мире хронотоп города меняет свои характеристики, он характерен для дискурсов друга, отца, жены. Это хронотоп родного города: ремонт, связанный с неустроенностью и суетой, школа, магазины, мельхиоровая ложечка, ракушки, напоминающие о детстве. Этот город имеет человеческое лицо и воспоминания, он конечен и замкнут. «Я же родилась в этом городе. И он для меня такой один. Другого не будет» [2, с. 142]. Отец нашего персонажа преодолел «кризис» в городе, «уезжал и не уехал». Его кризис воплощается в хронотопе «городской дороги», который не выходит за пределы города, и герой напоминает зверя, загнанного в клетку («ходил по городу», «ходил вокруг дома») [2, с. 138–139]. Последний разговор персонажа происходит в такси с водителем. Он едет в такси без всякой цели, остается в пределах города и своего не преодоленного кризиса:

«Я просто уеду из города. Из города... куда-то в другое место... Как обычно, с одной лишь разницей. Цель другая: не быть где-то, а не быть здесь. Здесь» [2, с. 108].

Отделиться от города, не быть его частью или слиться с ним. Но будет ли в другом городе по-другому? Для Марата Башарова, исполняющего сейчас роль главного героя пьесы, важен был вопрос: «Уехал герой или нет?». Он решил для себя, что уехал. Но он приводит в своем интервью слова режиссера И. Л. Райхельгауза, который думает иначе: «Он (Гришковец) написал слово «город», а мог «театр», «школа», «завод», не мог лишь «семья». Город – как система и механизм» [4]. Символ человека, слившегося с городом и утратившего человеческое, возникает в «Ее монологе». Это пластмассовый манекен с глупыми глазами, имеющий форму человека. Город, как система и механизм, неминуемо формирует человека под стать себе. Ж. Бодрийяр описывает город как современное гетто, наполненное симулякрами, а не жизнью, место десоциализации и функциональности: «...суть города больше не сосредоточена в каком-либо географическом месте, будь то завод или даже традиционное гетто. Его суть – заточение в форме/знаке – повсюду» [1, с. 157].

Ссылки:

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.
2. Гришковец Е. Зима. Все пьесы. М.: Эксмо, 2004. 320 с.
3. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.
4. Медвецкая А. Это мой город: актер Марат Башаров // Москвич mag. 12/11/2021. URL: <https://moskvichmag.ru/lyudi/eto-moj-gorod-akter-marat-basharov/> (дата обращения: 01.08.22).
5. Тимашева М. «Театр – самое виртуальное искусство для страны» // Петербургский театральный журнал. 2002. № 28. С 60–63.
6. Церетели В. «Как он съел собаку» // Новые известия. 2001. № 10 (октябрь).
7. Эпштейн М. Н. Информационный взрыв и травма постмодерна. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 34–53.

М. В. Захарова

mary-zaharova@yandex.ru

Московский городской педагогический университет
(Москва, Россия)

Отношение к иронии как один из аспектов описания языковой личности

Аннотация. Статья посвящена размышлениям о факторе иронии в русском языковом сознании. Ключевым вопросом исследования является влияние восприятия, понимания и использования иронии как формы непрямого коммуникации на общие характеристики языковой личности. Предполагается, что способность воспринимать и продуцировать иронические высказывания связана с большинством других коммуникативных, ментальных, личностных и поведенческих характеристик. Прослеживается связь между иронией и другими характеристиками языковой личности.

Ключевые слова: ирония, языковая личность, непрякая коммуникация, языковое сознание, вербальная агрессия, языковая игра.

M. V. Zakharova

Attitude to irony as one of the aspects of the description of the linguistic personality of a native speaker

Abstract. The article is devoted to reflections on the factor of irony in Russian linguistic consciousness. The key issue of the study is the influence of perception, understanding and use of irony as a form of indirect communication on the general characteristics of the linguistic personality of a native speaker. It is assumed that the ability to perceive and produce ironic statements is associated with most other communicative, mental, personal and behavioral characteristics. There is a connection between irony and other characteristics of linguistic personality.

Keywords: irony, linguistic personality, indirect communication, linguistic consciousness, verbal aggression, speech play (language game).

Ирония активно изучается современной лингвистикой, как в России, так и за рубежом. Фундаментальные исследования иронии (С. В. Доронина, С. И. Походня, К. М. Шилихина, О. М. Фархитдинова, В. Янкелевич, S. Attardo, K. Barbe, S. Glucksberg, L. Hutcheon, D. C. Muecke, D. Sperber, D. Wilson) позволяют проследить движение научной мысли от представления об иронии как тропе, средстве создания определенного эффекта до восприятия иронии как способа отношения человека к действительности, использующего различные вербальные и невербальные способы, средства и приемы для реализации иронической интенции.

О сущности иронии в современной науке спорят весьма активно, но мы, оставив в стороне этот аспект полемики, воспользуемся определением, данным во второй половине XIX века А. А. Потебней: ирония – это «лукавое притворство, когда человек прикидывается простаком, не знающим того, что он знает» [4, с. 295]. Разумеется, последующие десятилетия многократно усложнили и переосмыслили данный тезис, но для нас важно, что уже в этом определении ирония объясняется через интенцию говорящего и его коммуникативное поведение, т.е. не через результат коммуникативного действия, а через позицию коммуникантов и процесс коммуникации.

Иронию вообще невозможно определить вне коммуникативного акта, без привлечения личности говорящего, его коммуникативных намерений и возможностей и личности реципиента высказывания. Невозможно определить какой-либо языковой материал как иронический безотносительно к субъекту речи, так как только сущность этого субъекта, его потенциальное и фактическое отношение к объекту речи и особенности его коммуникативного поведения могут указать нам на наличие за текстом иронической интенции. И так же невозможно говорить об иронии без указания на потенциального реципиента и его представлений о норме. Даже, если взять хрестоматийный пример иронии как тропа, приводимый в словарях: «Отколе, умная, бредешь ты голова?» [3], – то единственным аргументом, подтверждающим иронию, здесь будет утверждение, что нельзя осла назвать «умной головой», т. е. фактически «никто адекватный (а автор высказывания, как представляется наблюдателю, адекватен) не назовет осла умным

серьезно». Следовательно, утверждение, что фактическая семантика данной фразы не соответствует ее буквальной интерпретации, базируется на двух допущениях: «осел глуп» и «говорящий не может этого не понимать». Для понимания и описания смысла текста мы вынуждены учитывать языковую личность говорящего (что он может или не может знать и понимать, чего он хочет, как относится к ситуации и объекту иронии) и личность реципиента, имеющего возможность понимания иронии только в том случае, если он видит несоответствие между тем, что должен сказать говорящий, исходя из ситуации, мировоззрения и характера, и тем, что он в действительности говорит.

Ирония скрывает истинную мысль под ложной. Ложность скрывающей мысли, очевидная для автора, – единственный, относящийся к тексту, а не к его оформлению и подаче показатель иронии. Трудность в том, чтобы доказать, что автор ЗНАЕТ о ложности суждения. Но доказать этого крайне затруднительно, так как, чтобы ирония состоялась, обязательно должна сохраняться возможность прямой интерпретации, понижающей коммуникативный рейтинг говорящего, но допустимой тем не менее в данной речевой ситуации. В то же время вероятность этого должна быть достаточно мизерной, чтобы ложность высказывания была «очевидна» реципиенту или чтобы он мог её хотя бы уверенно подозревать.

Следовательно, уже сам факт порождения и интерпретации иронии напрямую связаны с личностью участников коммуникативного акта. Способность же (или неспособность) активно взаимодействовать с иронией, понимать / не понимать, принимать / не принимать её, а также преобладающий тип реакции на опознание иронической интенции говорящего, на наш взгляд, могут служить важными (если не определяющими) критериями осмысления языковой личности носителя русского языка.

Наши исследования восприятия иронии носителями языка [1, 2] позволяют утверждать, что восприятие иронии и отношение к ней, в целом, носит системный, а не ситуативный характер, хотя, конечно, специфика конкретной коммуникативной ситуации может повлиять на реципиента и привести к нетипичному для него варианту реакции на ироническую интенцию говорящего /пишу-

щего. Наблюдается прямая взаимосвязь между особенностями языковой личности носителя языка и тем, как он взаимодействует с иронией: «понимание и идентификация иронии напрямую связано с наличием в коммуникативном арсенале реципиента иронической стратегии как актуальной и успешно апробированной модели коммуникативного взаимодействия. Неспособность реципиента к использованию иронической стратегии ведет к неприятию или непониманию коммуникативной иронической интенции в чужой речи» [1, с. 152].

Отношение к иронии у носителя языка складывается под воздействием двух факторов: того, насколько для него приемлема и приятна ироническая коммуникация вообще, и того, насколько легко и правильно он способен опознать наличие иронии в устном или письменном тексте. Следовательно, описание языковой личности по критерию отношения к иронии может быть сделано на пересечение двух шкал:

А) **негативная** оценка вербального **действия** (это агрессия, нападение – следовательно, обидно, неприятно, невежливо, не нравится) – **позитивная** оценка вербального **действия** (это смягчение критики, смешно, не обидно, вежливо, нравится). Оценка иронии может отличаться в зависимости от близости объекта к тому, кто оценивает: ирония, направленная на человека или того, кто ему близок (то, что ему близко), оценивается, как правило, более негативно, чем ирония в адрес чужого / чуждого;

Б) **позитивная** оценка подачи / **представления** / демонстрации иронии (понятно, что это ирония: везде вижу, легко нахожу, не вызывает сомнений) – **негативная** оценка **представления** иронии (мне непонятно, где есть ирония, редко замечаю / встречаю, не уверен, что она здесь есть); как следствие, *люблю сам использовать иронический дискурс или почти никогда сам не пользуюсь иронией* соответственно. Опознание иронии носителями языка, дающими оценки по шкале Б в негативной зоне, часто зависит от дополнительных, внетекстовых, факторов: жанра текста, его оценки как серьезного или несерьезного, оценок других носителей языка. Например, наиболее сложным для реципиентов является опознание иронии в художественном тексте, особенно, в текстах классической литературы, входящих в школьную программу, так

как жанр текста, его классификация в сознании носителя языка, отношение к нему других носителей языка, прежде всего, имеющих в момент знакомства с текстом для реципиента авторитет, не предполагает несерьезного, смехового отношения, которое многие реципиенты, демонстрирующие затрудненное опознание и понимание иронии в тексте, приписывают иронической интенции в целом.

Эксперименты показывают, что принятие иронии (позитивная оценка по шкале А) обуславливает более высокие показатели опознания иронии в текстах [2, с. 114], т. е. понимание иронии связано в том числе и с тем, насколько ирония как способ мышления и коммуникации близка носителю языка и характерна для его собственного коммуникативного поведения.

В общем виде по отношению к иронии можно выделить следующие типы языковой личности:

- Позитивная зона шкалы А + позитивная зона шкалы Б: развитая языковая личность, демонстрирующая высокий уровень развития коммуникативной компетенции; активно использует иронию в собственной речевой практике, считает ее лучшим способом конфликтной коммуникации, менее травматичным для ее участников.

- Позитивная зона шкалы А + негативная зона шкалы Б: менее или слабо развитая языковая личность, средний или слабый уровень коммуникативной компетенции, номинально ирония принимается, однако фактического опознания иронии не происходит; иронии в собственной речевой практике либо не используется, либо используются шаблонные приемы в рамках конфликтного поля.

- Негативная зона шкалы А + позитивная зона шкалы Б (наиболее редкое сочетание): обычно высокий уровень развития языковой личности; коммуникативная компетенция может быть как вполне высокого уровня, так и неравномерного развития (с предпочтением пассивных видов речевой деятельности: слушания, чтения, работы с письменным текстом); ирония может восприниматься как худший вариант конфликтной коммуникации, наиболее травматичный для ее участников; в собственной речевой практике ирония обычно не используется.

• Негативная зона шкалы А + негативная зона шкалы Б: низкий уровень развития языковой личности и коммуникативной компетенции; сложности в коммуникативном взаимодействии, часто боязнь устной коммуникации; опознание иронии в свой адрес ведет к резкому переходу в конфликтную коммуникацию; в собственной речи ирония не используется, либо делаются попытки ретрансляции известных образцов в рамках агрессивной фазы вербального конфликта.

Таким образом, нам представляется, что выявление отношения к иронии является важным фактором оценки языковой личности и может быть использовано в разных областях человеческой деятельности: для оценки сформированности языковой личности и коммуникативной компетенции школьников и студентов; оценки конфликтности носителя языка и предсказания сценариев конфликтного поведения; разработки рекомендаций для снижения вербальной агрессии и т. д.

Ссылки:

1. Захарова М. В. Вербальная ирония в прагматическом аспекте // *Kalba ir kontekstai*. VIII (1). – Vilnius, 2018. – С. 147–154.
2. Захарова М. В. Факторы формирования иронического контекста // *Русистика и компаративистика. Сборник научных трудов по филологии. Серия «Научное издание»*. – М., 2020. – С. 103–118.
3. Крылов И. А. Лисица и Осел // *Басни. Книга седьмая*. – URL: <https://ilibrary.ru/text/2175/p.146/index.html> (дата обращения: 13.09.2022).
4. Потехня А. А. Из записок по теории словесности // А. А. Потехня. *Теоретическая поэтика*. – СПб.: Академия, 2003. – С. 145–342.

Ю. Е. Зуева

luzueva2002@mail.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова Е. А. Фёдорова (Ярославль)

**Доминанта души «смешного человека»:
от «Двойника» к «Собеседнику» (по А. Ухтомскому)**

Аннотация. В данной работе впервые рассматриваются доминанты, выделенные исследователем А. А. Ухтомским, на материале рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека». Душа заглавного героя, в начале рассказа имеющая доминанты отчужденности и одиночества, совершает движение в сторону доминант взаимодействия с окружающими после познания Истины. «Смешной человек», бывший Двойником (по терминологии А. А. Ухтомского), становится Собеседником, проповедующим Истину.

Ключевые слова: А. А. Ухтомский, Ф. М. Достоевский, доминанта, Двойник, Собеседник, истина, проповедь.

Y. E. Zueva

**The dominant of soul of the «ridiculous man»:
from the «Double» to the «Interlocutor» (by A. Ukhtomsky)**

Abstract. In this article, for the first time, the dominants identified by researcher A. A. Ukhtomsky are considered in the context of F. M. Dostoevsky's story «The Dream of a Ridiculous Man». The soul of the main character, at the beginning of the story having the dominants of alienation and loneliness, makes a movement towards the dominants of interaction with others after cognition the Truth. A «ridiculous man» who was a Double (in the terminology of A. A. Ukhtomsky) becomes an Interlocutor preaching the Truth.

Keywords: A. A. Ukhtomsky, F. M. Dostoevsky, dominant, Double, Interlocutor, truth, sermon.

А. А. Ухтомский, известный российский физиолог и мыслитель, в работе «От Двойника к Собеседнику» (1927–1929) рассматривает проблему доминанты человеческой души. Человеческие поступки, как отмечает исследователь, возможны лишь вследствие абстрагирования от целостной реальности, преломления ее через индивидуальные личностные доминанты. Иными словами, мы можем воспринимать лишь то и тех, к чему и к кому подготовлены наши доминанты, т. е. наше поведение, доминанты определяют реальность.

Исследователь В. Е. Хализев считает опорными словами в теории общения А. Ухтомского Двойника и Собеседника [7, с. 25]. «Если человек ориентируется на себя, то в нем проявляется Двойник, если у человека появляется установка в общении на другое лицо, то он становится Собеседником. Следует добавить, что доминанты человека определяют и адресата коммуникации: Двойник – тот, кто ему подобен, вызывает зависть и недоверие, Собеседник – это предмет живого и бескорыстного интереса», – замечает Е. А. Федорова (Гаричева) [7, с. 327–328].

Двойник проявляется в человеке в процессе его самоутверждения. Когда внимание и интерес личности смещаются с его внутреннего «Я» на общение с другими людьми, только тогда человек находит свое «лицо» и становится Собеседником. Заслуженный собеседник, по мнению А. Ухтомского, всегда получает то, что искал и на что были направлены его доминанты. Закон заслуженного собеседника исследователь формулирует так: «Каждый видит в мире и людях то, чего искал и заслужил. И каждому мир и люди поворачиваются так, как он того заслужил» [6, с. 367]. «Предрешенное в прежнем, но требующее созревания и условий извне, чтобы открыться и выявиться, – вот доминанта в человеке и хронотоп в Бытии!», – заключает А. Ухтомский [6, с. 374].

Н. Т. Ашимбаева считает, что «потребность в диалоге, так остро выраженная Ухтомским, была для него не только знаменем эпохи общественных потрясений, революции, войн, следствием которых был распад связей, общественное одичание, но рассматривались им «под знаком вечности» – как и Достоевским» [1, с. 204]. На наш взгляд, рассказ Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека» и его заглавный герой – иллюстрация теории А. А. Ухтомского.

Ю. М. Лотман отмечал особенность текстов Ф. М. Достоевского – «стремление видеть в отдельном факте глубинный символический смысл» [4, с. 196]. В рассказе «Сон смешного человека» показана кризисная ситуация: мир заглавного героя перевернулся после того, что он увидел во сне, в финале он становится носителем совершенно иного мировоззрения. Однако изменения в коммуникативном фокусе героя начались намного раньше увиденного им сна.

«Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим», – говорит герой о себе в самом начале [3]. «Смешной человек» осознает свою отчужденность, он не отождествляет себя с неизвестными нами «ими», наоборот, его модель мира концентрируется на нем самом, а все остальные «они» оказываются на периферии: «Ох, как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут» [3]. Здесь доминанта души героя – одиночество, отчужденность, изгнанничество.

Слово рассказчика начинает впервые взаимодействовать с словом девочки, которая обращается к герою за помощью («Вот тогда-то я топнул на нее и крикнул»), а позже у героя «рассуждение шло за рассуждением»). Во сне «смешной человек» узнает истину, и его мировоззрение претерпевает изменения. Самоанализ героя после увиденного сна сопровождается обвинениями себя в случившемся, на это указывают использованные им во внутреннем монологе сравнительные обороты «как скверная трихина», «как атом чумы» и т. д. В кульминационный момент покаяния «смешной человек» принимает ответственность за все, что происходит вокруг, это выражается в повторе местоимения «я»: «Я умолял... я учил... я не мог... я хотел... я жаждал...» [3].

Для того, чтобы избавиться от мыслей о самоубийстве и выйти из подавленного состояния, в котором находится герой, «нужна существенная ценностная позиция вне познающего и вне должностующего сознания, находясь на которой, можно было бы совершить это объединение и завершение», по словам Бахтина [2, с. 33]. В рассказе эта позиция принадлежит детям солнца и земле до грехопадения. Именно их истину познает герой и меняется: «Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой,

сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!» [3].

Покаяние героя происходит в рамках христианской картины мира, ведь для Достоевского Истина – это Христос. Рассказчик после увиденного им во сне стремится приобщить окружающих к самопознанию и пробудить в них самосознание. Доминанты души героя смещаются, теперь они направлены не на самого себя, а на других, на окружающих. Проповедь, к которой теперь обращается герой, – форма коммуникации, то есть «смешной человек» познает «Другого» и становится Собеседником: «Я поднял руки и воззвал к вечной истине; не воззвал, а заплакал; восторг, неизмеримый восторг поднимал всё существо мое. Да, жизнь, и – проповедь! О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать, – что? Истину, ибо я видел ее, видел своими глазами, видел всю ее славу!» [3].

В финале рассказа герой нравственно очищается, его душа стремится к диалогу, ведь он разыскивает девочку, с которой он встретился накануне судьбоносного сна. «Смешной человек» начинает новую жизнь проповедника, борющегося за познание Истины людьми. Теперь он настоящий Собеседник, у которого есть установка на взаимодействие с другими людьми, с теми, кто еще не познал Истину, поэтому обещает: «И пойду! И пойду!».

Ссылки:

1. Ашимбаева Н. Т. Двойник или «заслуженный собеседник». Некоторые вопросы поэтики Достоевского в свете взглядов А. Ухтомского на человека и его отношения с окружающим миром // Н. Т. Ашимбаева. Достоевский. Контексты слов: сб. ст. – СПб.: Серебряный век, 2014. – С. 194–204.

2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – 504 с.

3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1983. – Т. 25. Дневник писателя за 1877 год. – С. 104–119.

4. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Ю. М. Лотман. Избр. ст.: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 191–200.

5. Ухтомский А. А. Заслуженный собеседник. Этика. Религия. Наука. – Рыбинск: Рыбинское подворье, 1997. – 567 с.

6. Ухтомский А. О хронотопе // А. А. Ухтомский. Доминанта. – СПб., 2002. – 448 с.

7. Федорова (Гаричева) Е. А. Доминанта души и хронотоп Раскольникова: от «Двойника» к «Собеседнику» (по А. Ухтомскому) // Социальные и гуманитарные знания. – 2016. Т. 2. № 4 / Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова, Ярославль. – С. 327–332.

8. Хализев В. Е. Интуиция совести (теория доминанты А. А. Ухтомского в контексте философии и культурологии XX вв.) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. научн. трудов. Вып. 3 / отв. ред. В. Н. Захаров; ПетрГУ. – Петрозаводск, 2001. – С. 21–42.

А. Ю. Иерусалимская

miss.ierusalinskaya@mail.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова Е. А. Федорова (Ярославль)

Закон «заслуженного собеседника» в романе Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Три страны света»

Аннотация. В статье на основе методологии А. А. Ухтомского раскрывается система ценностей героев в романе «Три страны света» Н. А. Некрасов и А. Я. Панаевой. Система образов в романе выстраивается по принципу преобладания у героя доминанты на материальные или духовные ценности. Каждый из героев, включаясь в диалог с другими персонажами, получает своего «заслуженного собеседника». Автор привлекает и читателя к размышлениям о необходимости выбора доминанты. Сюжетные и внесюжетные элементы структуры романа (сны и видения-предостережения героев), притчевая основа произведения призваны включить читателя в автокоммуникацию.

Ключевые слова: Н. А. Некрасов, «Три страны света», аксиологи авторский дискурс.

A. Yu. Jerusalemkaya

The law of the «Honored Interlocutor» in the Novel by N. A. Nekrasov and A. Ya. Panaeva «Three Countries of the World»

Abstract. Based on the methodology of A. A. Ukhtomsky, the article reveals the value system of the heroes in the novel «Three Countries of the World» by N. A. Nekrasov and A. Ya. Panaeva. The system of images in the novel is built on the principle of the predominance of the dominant character on material or spiritual values. Each of the characters, engaging in a dialogue with other characters, gets his «honored interlocutor». The author also includes

the reader in thinking about the need to choose a dominant. Plot and off-plot elements of the novel's structure (dreams and visions are warnings of the heroes), the parable basis of the work are designed to include the reader in autocommunication.

Keywords: N. A. Nekrasov, «Three countries of the world», axiologists author's discourse.

Роман Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой «Три страны света» (1848–1849), хотя и написан двумя авторами, но позиция Некрасова в нем является определяющей. Исследователь творчества Некрасова Б. Л. Бессонов убедительно доказал, что «подавляющее большинство глав романа <...> созданы Некрасовым... На долю Панаевой остаются Пролог (скорее всего первая подглава) и «История Душников» (скорее всего его письмо)» [1, с. 128].

В данной статье на основе методологии А. А. Ухтомского раскрывается система ценностей героев в романе «Три страны света» Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой. Система образов в романе выстраивается по принципу преобладания у героя доминанты на материальные или духовные ценности. Каждый из героев, включаясь в диалог с другими персонажами, получает своего «заслуженного собеседника».

Закон «заслуженного собеседника» был сформулирован физиологом и мыслителем А. А. Ухтомским. Для того, чтобы получить Собеседника в общении и самому стать Собеседником, необходимо, по его мнению, преодолеть эгоизм и замкнутость на своих личных интересах: «Если другой не станет для меня выше и ценнее, чем я сам, или не станет для меня, по крайней мере, реально равным по ценности с своей собственной персоной, то я, очевидно, никогда не перешагну за границы своего индивидуализма и солипсизма» [5, с. 176].

В романе «Три страны света» антиподами предпринимателей Добротина и Кирпичева являются Каютин и Граблин. Ростовщик Борис Антонович Добротин для достижения своей цели использует все средства. Главным для него становится стремление извлечь прибыль: он смеется над заемщиками, вынужденными прибегать к его услугам, препятствует получению писем Полинской, обманывая последнюю и сообщая, что любимый человек

ее бросил, разоряет Кирпичева. Но деньги не приносят ему счастья. Когда он узнает о том, что Кирпичев – его сын, он пытается с ним поговорить. Добротин хочет объяснить ему, что он будет помогать ему как своему сыну, но Кирпичев не желает его слушать. Он кончает жизнь самоубийством, отказываясь перенести позор разорения.

Согласно закону «заслуженного собеседника» без труда прослеживается прямая зависимость духовно-нравственного содержания человека и его проекции окружающего мира, откуда следует, что всё поведение и поступки человека коррелируют с его доминантной установкой, а точнее определяются ею – ведь именно она служит их базисом. Закон свидетельствует о том, что для отдельного человека мир является отображением его внутреннего содержания вовне: видение и восприятие мира субъектом зависит от качества его содержания, от его духовной конституции; морально-нравственных принципов; идеалов. Человек видит действительность таким образом, какова его доминанта, т. е. каким является основное направление его деятельности.

Добротин и Кирпичев во имя денег идут на все. Кирпичев женится не по любви, желая прибрать к рукам деньги жены. Но и добытыми деньгами герои не умеют распорядиться. Если ростовщик Добротин отличается необыкновенной скупостью, то его сын – расточительностью. Кроме того, книгоиздатель Кирпичов не понимает сути того дела, которым занимается и которое было так понятно автору романа – Некрасову.

Еще одна пара антиподов – это герои, близкие автору, – Граблин и Каютин. Это герои-труженики, которые добывают деньги путем упорного труда. Тут вновь видна переключка идей Н. А. Некрасова и А. А. Ухтомского. А. А. Ухтомский считал, что принцип доминанты определяет физиологические механизмы деятельности человека и его духовного мира, его стремления к преодолению трудностей. А. А. Ухтомский подчеркивал, что поведение человека определяет: «не прирожденное наследие рефлексов и инстинктов, но борьба текущих, конкретных доминант с унаследованным поведением» [6]. Вместе с тем, А. А. Ухтомский полагал, что доминанты, т. е. конкретные определители поведения, являются расширяющимся «достоянием человека» [6]. Доминанты влекут его к деятельности и создают но-

вые, более высокие уровни энергоинформационного равновесия организма, в результате увеличивается творческий потенциал человека и достигается это только через труд [6].

Граблин, в отличие от Кирпичева, знает, как надо издавать книги, и для него деньги – это только средство помощи больной матери, основа для карьеры. Но если Граблин отступает от своей цели, отказываясь от личного счастья, постепенно угасая от непосильного труда, то Каютин проявляет предприимчивость, он готов отправиться на поиски своего счастья в далекие северные края, чтобы стать промышленником. Граблин умирает, а Каютин возвращается с капиталом, чтобы начать новую счастливую жизнь вместе с Полинкой, своей возлюбленной. Таким образом, мы наблюдаем закон «заслуженного собеседника» в действии: морально-нравственные идеалы человека, его упорный труд в достижении поставленной благой цели приводят к заслуженной награде, – семейному счастью в сочетании с материальным благополучием.

Е. А. Федорова обратила внимание на то, что Добротину и Кирпичеву даются видения, которые возникают в ситуации нравственного выбора героя [4]. По мнению Е. А. Федоровой, Некрасов создает национальный роман нового типа, в котором наблюдаются традиции, восходящие к древнерусской словесности, в частности, происходит обращение к притчевому сюжету (притча о блудном сыне) и символизация предметного мира [4]. Этому притчевому сюжету соответствует в романе «Три страны света» судьба Каютина (драматическая) и судьба Добротина (трагическая).

Во многом автобиографический персонаж Каютин, выступая в роли рассказчика, ощущает свою причастность ко всему происходящему. Автор включает и читателя в размышления о необходимости выбора доминанты. Е. А. Федорова отметила, что Каютин в романе «Три страны света» – персонаж, во многом близкий Некрасову, который проходит путь становления, отказа от идеи личного обогащения к идее соборности и идеи деятельности во имя Отечества [4]. Б. Л. Бессонов называет авторские размышления в романе «дневником писателя» [3, с. 322].

По нашему мнению, благодаря использованию формы «записок» появляется возможность передать авторскую идею о назначении российской интеллигенции: «Ни в ком, кроме русского крестья-

нина, не встречал я такой удали и находчивости, такой отважности»; «Я много люблю русского крестьянина, потому что хорошо его знаю. И кто, подобно многим нашим юношам, после обычной «жажды дел» впал в апатию и сидит сложа руки, кого тревожат скептические мысли, безотрадные и безвыходные. тому советую я, подобно мне, прокатиться по раздольному нашему царству <...> В столкновении с народом он увидит, что много жизни, здоровых и свежих сил в нашем милом и дорогом отечестве, увидит, что все идет вперед... может быть, иначе, чем думали кабинетные теоретики, но совершенно согласно с характером народным, с его судьбами, древними и настоящими, и с неизменным законом историческим... Увидит и устыдится своего бездействия, своего скептицизма и сам, как русский человек, разохотится, расходится: откинет лень и положит посильный труд в сокровищницу развития, славы и процветания русского народа...» [3, с. 220-221].

Размышления Н. А. Некрасова о высоком предназначении, месте и роли российской интеллигенции, и залого ее силы в неразрывной связи с русским народом, прежде всего, крестьянством созвучны идеям А. А. Ухтомского. По А. А. Ухтомскому, «человек видит реальность такую, каковы его доминанты, т. е. главенствующие направления его деятельности. Человек видит в мире и в людях predeterminedное своею деятельностью, т. е. так или иначе самого себя» [7, с. 190].

Каютин излагает перед Полинькой программу преобразования России в богатую и процветающую страну: «...Отечество наше велико и обильно! В разнообразной производительности наших лесов и гор, земель и необъятных рек скрываются неисчерпаемые источники богатств, неразработанные, нетронутые! Нужно только уметь да твердая, железная воля... Бывают же примеры и у нас, что человек, не имевший гроша, через десять, двадцать лет ворочает сотнями тысяч» [2, с. 30].

Таким образом, Н. А. Некрасов в романе «Три страны света» активно воздействует на читателя: использует автобиографические аллюзии, обращается к притчевому сюжету, включает в повествование сны героев, в которых выражается этическая позиция автора. В «записках» Каютина для пробуждения читательской активности в повествование включаются авторское «мы» и другие приемы ди-

алогизации, которые свойственны Некрасову-публицисту, что по сути совпадает с законом «заслуженного собеседника» А. А. Ухтомского. Включая читателя романа в свои размышления, Н. А. Некрасов побуждает его к служению Отечеству.

Ссылки:

1. Бессонов Б. Л. Об авторской принадлежности романа «Три страны света» // Некрасовский сборник. – Л.: Наука, 1978. Т. 6. – С. 111–129.

2. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. – Т. 9. Три страны света. Кн. 1. – Л.: Наука, 1984. – 495 с.

3. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. – Т. 9. Три страны света. Кн. 2. – Л.: Наука, 1984. – 383 с.

4. Федорова Е. А. Идея спасения и национальные традиции в романах Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского // Культура и образование. – 2021. – № 3 (42). – С. 67–76.

5. Ухтомский А. А. Доминанта. – СПб.: Питер, 2020. – 512 с.

6. Ухтомский А. А. Доминанта: Физиология поведения [Электронный ресурс]. URL: <https://iknigi.net/avtor-aleksey-uhtomskiy/189456-dominanta-fiziologiya-povedeniya-aleksey-uhtomskiy/read/page-7.html> (дата обращения 14.11.2022 г.)

7. Ухтомский А. А. Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях. – СПб.: Петерб. писатель, 1996. – 528 с.

Т. Я. Каменецкая
kamenetskayatanya@mail.ru
Музей Ф. М. Решетникова
МАУК ОМПУ
(Екатеринбург, Россия)

Три «шинельные истории» из жизни и творчества уральского писателя Ф. М. Решетникова

Аннотация. Шинель – образ многозначный, и известное выражение «Все мы вышли из гоголевской „Шинели“» задает ключевые ориентиры для формирования целого направления в русской литературе. В данной работе мы рассматриваем, какую роль шинель сыграла в жизни и творчестве уральского писателя XIX века Ф. М. Решетникова, восстанавливаем две «шинельные истории» из судьбы писателя и одну из его «Повести об отставном коллежском ассесоре Зуботычине...». Подводя некоторые итоги, мы отмечаем, что шинель оказывается символом того незначительного статуса, в котором писатель прибывает в Петербург и числится в нем до публикации его ключевого произведения – повести «Подлиповцы» (1864); отражает возможность военного витка в его судьбе; раскрывает образ одного из знаковых героев его произведений – «маленького человека», живущего в Петербурге и занимающегося бумажной работой; становится показателем нереализованных потребностей человека, его стремлений к лучшей жизни.

Ключевые слова: шинель, реализм, маленький человек, уральская литература, Ф. М. Решетников, «Подлиповцы», Авдотья Панаева, Петербург, «Современник».

T. Ya. Kamenetskaya

Three stories about the image of the overcoat from the life and work of the Ural writer F. M. Reshetnikov

Abstract. The overcoat is a multi-valued image, and the well-known expression «We all came out of Gogol's «Overcoat»» sets key guidelines for the formation of a whole direction in Russian literature. In this paper we consider

what role the overcoat played in the life and work of the Ural writer of the XIX century F. M. Reshetnikov, we restore two «overcoat stories» from the fate of the writer and one of his «Stories about the retired collegiate assessor Zubotychin ...» Summing up some results, we note that the overcoat turns out to be a symbol of that insignificant status in which in which the writer arrives in St. Petersburg and is listed in it before the publication of his key work – the story «Podlipovtsy» (1864); reflects the possibility of a military turn in his fate; reveals the image of one of the iconic heroes of his works – a «little man» living in St. Petersburg and doing paperwork; becomes an indicator of unrealized human needs, his aspirations for a better life.

Keywords: overcoat, realism, little man, Ural literature, F. M. Reshetnikov, «Podlipovtsy», Avdotya Panaeva, St. Petersburg, «Sovremennik».

Шинель – образ многозначный, отражающий историческое развитие, процессы, происходящие в моде [13, с. 40–43], и такое известное высказывание «Все мы вышли из гоголевской „Шинели“», о первоисточнике которого существуют различные версии [7, с. 312; 8, с. 258; 12, с. 89; 2, с. 319–321], задает ключевые ориентиры для формирования целого направления в русской литературе.

Повесть Н. В. Гоголя «Шинель» не раз становилась объектом изучения [14], и искомое пальто Акакия Акакиевича оказывается гораздо больше самого себя, отражает судьбы последователей персонажа – обладателя шинели, придает особую стилистику повествованию, характеризует определенный художественный метод в литературе, что и оказалось запечатленным в том выражении, которое органично вошло в устойчивую смысловую парадигму культуры.

Фраза о «Шинели» может быть применима и к творчеству писателя Ф. М. Решетникова, продолжающего традиции натуральной школы, «одного из выдающихся представителей демократической литературы 60-х годов XIX века» [1, с. 133]. В данной работе мы рассмотрим, какую роль шинель сыграла в жизни и творчестве уральского писателя, восстановим две «шинельные истории» из судьбы писателя и еще одну из его произведения с большим, распространенным названием, в духе XVIII века, «Повести об отставном коллежском ассесоре Зуботычине, наживающем деньги посредством своих дочерей».

Шинельная история № 1. Шинель, сюртук, свободное пальто?

Как оказалось, шинель вполне может быть связана с судьбой ключевого произведения Ф. М. Решетникова – повестью «Подлиповцы» (1864). Современники, исследователи жизни и творчества уральского писателя делают разные предположения о том, как эта повесть была передана Н. А. Некрасову, и в одном из них фигурирует образ шинели. Исследователь С. Сажин допускает, что Ф. М. Решетников отдал рукопись Н. А. Некрасову через швейцара [11, с. 106]. Источником стало воспоминание Н. Новокрещенных: «Не имея теплого платья, я от привезшего меня в Петербург покровителя – ревизора получил в подарок длинную ватную шинель, крытую синим сукном, и в ней щеголял. Когда я явился к Некрасову с “Подлиповцами”, то швейцар осадил меня – куда-де лезешь с грязью, а длинная шинель волочилась по панелям и вершка на три подол был грязен. Я сложил шинель к вешалке на пол и заявил, что принес рукопись, которая и ушла кверху. Ответ – прийти через две недели. Прихожу в тот же час, опять шинель в угол – жду. Слышу сверху голос лакея – “пожалуйста!”. Вхожу в святыню – вижу: лежит на диване кто-то и читает мою рукопись» [5].

«Это был Некрасов, который рукопись одобрил и предложил Решетникову самому взять из конторки деньги. Тот взял две двадцатипятирублевые бумажки в качестве аванса» [11, с. 106].

Была ли шинель, вопрос спорный, и, возможно, в этой истории с рукописью присутствует не она, а *сюртук*. Как вспоминает Авдотья Панаева, встретившая Ф. М. Решетникова в момент его первого появления в редакции журнала, на нем был «*черный поношенный сюртук, наглухо застегнутый*» [6, с. 365]. Подобный сюртук символизирует характер писателя, его образ жизни в то время, закрытость по отношению к миру. Он только что приехал в Санкт-Петербург из Перми и, еще неизвестный, с неопубликованными «Подлиповцами», начинает стучаться в «литературные двери», среди которых главной оказывается Некрасовская, ведущая в журнал «Современник».

Согласно «Воспоминаниям» А. Панаевой, Ф. М. Решетников лично передал Н. А. Некрасову повесть «Подлиповцы», тот читал повесть три дня и заплатил за нее 200 рублей, чем вызвал

невероятную радость уральского писателя [6, с. 369]. «Подлиповцы» стали истоком известности Ф. М. Решетникова, оказались отправной точкой в его писательской карьере уже на столичной арене, и описанный А. Панаевой «наглухо застегнутый сюртук» впоследствии в тех же воспоминаниях останется в прошлом. По прошествии времени она отметит: «Могу только сказать, что он был добряк. Бывало, пойдет на даче гулять, забежит в лавку, набьет полные карманы своего *широкого пальто* пряниками и леденцами и при встрече с крестьянскими детьми раздаст им» [6, с. 374].

В финале главы «Воспоминаний», посвященной Ф. М. Решетникову, это уже не тот человек, смотрящий исподлобья, «ворчащий что-то», «мрачный», а писатель, который «пообжился в Петербурге», «у него завелось знакомство», он женился [6, с. 375]:

– Да вы светским человеком сделались?

Решетников засмеялся и воскликнул:

– Во, что придумали! [6, с. 375]

Шинельная история № 2: Штатская или военная форма?

После публикации повести «Подлиповцы» в судьбе Ф. М. Решетникова произошло много событий, которые могли бы сказаться и на его внешнем облике: женитьба на Серафиме Каргополовой, поездка на Урал, где писатель вел «заводской образ жизни», собирая материал для будущих романов, и жизнь на два города – в Петербурге, где он, будучи уже известным писателем, публиковался в ведущих журналах («Отечественные записки», «Искра», «Будильник» и др.), и Бресте, где он жил, когда приезжал к жене, работавшей в тамошнем госпитале акушеркой. *Брест для писателя означал смену светской одежды на военную*. «Здесь многие имеют двух хозяев, потому что город был на том месте, где теперь крепость, – пишет он в своем дневнике – живут тесно, бедно; имеют много детей, половина которых мрет <...> Я во всей крепости *один штатский*, и многие думают, что я скоро *переменю свою одежду на военную*. А некоторые предполагают, что я приехал сюда служить» [9, Дневник, VI, с. 305]. Военная форма Ф. М. Решетникову была чужда, и он отмечал в своем Дневнике, «В Бресте очень скучно. Только и живу для детей ...» [9, VI, с. 322].

Отмечая возможный поворот к военному делу, Ф. М. Решетников, вероятно, имел в виду и появление в его жизненном укладе военной шинели. Как известно, истоки шинели в России – военные, и «рождение» этого пальто относится ко времени правления Екатерины II, которая в середине 1760-х гг. установила шинель для обмундирования лёгкой пехоты – егерей. Во времена правления Павла I шинель уже использовалась всей русской армией; «александровская» шинель примерно в том же виде просуществовала вплоть до 1850-х гг., когда её внешний вид был заметно обновлён <...> до конца XX в. шинель оставалась на “службе”, и, несмотря на все эволюционные изменения форм воротников, отворотов, способов застёгивания и других элементов, в главном она оставалась неизменной – это было по-прежнему длиннополое серое шерстяное пальто со складками на спинке и хлястиком, что в начале XIX в., что в конце XX в.» [3].

В очерке «От Брест-Литовска до Петербурга» (1869) рассказчик, имеющий автобиографические черты, так описывает Брест-Литовскую крепость, которая была возведена на месте города Брест-Литовска для укрепления новых границ в Петербурге после третьего раздела Речи Посполитой и в 1842 году вступила в число действующих крепостей I класса Российской империи» (4): «Сама крепость стоит на сыром месте, она имеет множество канав, окруженных валами, последние же окружены болотами, которые летом, во время лагерной стоянки, вредно действуют на солдат» [10, с. 368]. В описании своих Брестских злоключений рассказчик показывает значимость военной формы: «Припомнилось мне, как несколько раз я пускался в лодке к этому месту, и меня не пускали солдаты, говоря, что цивильному (штатскому) нельзя без билета <...> Кое-кто мне посоветовал пуститься в путь в офицерском платье и в офицерской фуражке, но не иначе, как остригши волосы, но мне жалко было для этого стричь волоса» [10, с. 368]

Шинельная история № 3: Шинель – сюжетобразующее звено?

Шинель в творчестве Ф. М. Решетникова обретает различные формы (почтовая, чиновничья, заводская), становится мерилем жизни и судьбы его героев (см.: «Лотерея», «Макся», «Горнорабочие»).

Рассмотрим, какую роль играет «шинель» в создании образов персонажей и формировании сюжета в «Повести об отставном коллежском ассесоре Зуботычине, наживающем деньги посредством своих дочерей» (1870). В данной «Повести...» шинель характеризует главного героя, обозначенного в заголовке, и его оппонента, тоже участника основной истории, и является важным сюжетным звеном в организации сюжета.

В начале произведения «шинель» свидетельствует о физической ущербности своего хозяина, Зуботычина, показывает его низкий социальный статус и выявляет слабые стороны его профессии. Кроме того, шинель характеризует Петербургское пространство, в котором шинель будет выглядеть именно так, а не иначе: человек зависит от места существования.

Главный герой «повести», коллежский ассесор Зуботычин, «счастливый» обладатель шинели, как очевидно из текста, болен, и если телесная ущербность «заявляет о себе» уже в начале произведения, то душевная раскрывается постепенно, с течением рассказываемого времени. Шинель фигурирует уже в начале произведения, и с ее появлением возникает и образ обладателя сего одеяния. Носитель шинели в тот момент – инкогнито, за которым наблюдает герой-рассказчик. Этого «субъекта» он называет «старичок», шинель уменьшается до «шинелишки», и по ее внешнему виду герой-рассказчик угадывает статус того человека, который мог бы ее носить. Первое, что бросается в глаза, – *пальто нечистое*: «левая пола... несмотря на слякоть на целую четверть волочилась по земле, оставляя за собою небольшой след и зацепляя на себя порядочное количество грязи, к которой так богата вообще Петербургская сторона» [9, V, с. 323].

Через образ шинели, очевидно, *разоблачается и место жизни носителя шинели*, дается представление о пространстве, в котором пальто на человеке может выглядеть именно так. Речь идет о Петербургской стороне, которая во времена Ф. М. Решетникова была далека от цивилизации. Уральский автор, живший с 1863 по 1871 гг. в Петербурге, наглядно показывает это и в другом своем произведении – рассказе «Яшка» (1869): «Темно, – так темно, что ... не редкость провалиться в спуск к какой-нибудь лавке в подвале, стукнуться лбом об угол какого-нибудь дома или *илепнуться*

в грязь, оступившись где-нибудь в яме» [9, IV, с. 363]. Петербургскую сторону, как видно, характеризует наличие грязи и темноты, что доставляет жителям немало неприятностей и становится причиной их болезней.

Нездоров и главный герой, которому принадлежит шинель, и она вполне может поведать о конкретных причинах болезни и профессии своего хозяина. Рассказчик, выступающий в роли наблюдателя, с внешней точки зрения оценивающий объект своего любопытства, именно через свойства пальто выходит на анатомические особенности ее обладателя, проводит параллель с его возможной работой. Он заключает, что «пола потому болталась по земле, что субъект, *вероятно, от долголетнего писанья* с налеганием как головы, так плеча и руки на левую сторону, *сделался кособоким*, так что и голова его наклонилась значительно на левое плечо, до того, что левое ухо совсем бы касалось плеча, если бы плечо не опустилось ниже, вследствие того, что правое поднялось почти к самому правому уху» [9, V, с. 323]. Шинель свидетельствует о бедности персонажа, его монотонной изнурительной работе, и к подобному пальто прилагаются и другие предметы одежды – фуражка («старомодная», «с протертою кокардою»), сюртук (с «очень тусклыми пуговицами»), брюки («старые суконные»), сапоги («забрызганные грязью», [9, V, с. 323]). Шинель «тянет» за собой ряд мелочей, которые подыгрывают ее контурам и достраивают образ маленького, «забытого» человека, обреченного носить именно такую форму, и в момент описания в шинель оказывается в роли ключа, открывающего мир центрального персонажа, привлечшего внимание героя-рассказчика.

С течением времени узнаются подробности о жизни этого «старичка» в «шинелишке», и создается впечатление, будто и сам персонаж, и его одеяние разрастаются до невероятных размеров, однако подобный рост – лишь иллюзия, следствие авантюрного сценария, который на деле оказывается пустотой, и пожар в финале «шинельной истории» вполне символичен.

Развитие сюжета, связанного с образом Зуботычина, – это история несостоявшегося замужества его дочери, и в этом событии могла бы, но не сыграла, значимую роль другая шинель – и здесь мы имеем в виду пальто жениха, которое предполагалось в качестве

залога, равного обещанию жениться. В данном случае мы допускаем условность, называя пальто шинелью: вполне могло стать, что герой, будучи канцелярским чиновником, подразумевал именно шинель, которая, как известно, могла носиться не только военными, но и гражданскими.

По сюжету, очень напоминающему «Бесприданницу» А. Н. Островского, бедный отец, обладатель шинели, пытается выгодно выдать замуж своих дочерей. Как рассказывает одна из дочерей Зуботычина, которая и является ключевой фигурой в авантюрном сюжете – невестой канцелярского чиновника, ее отец «... хочет купить тот дом, в котором они живут... у нее еще две сестры, из коих старшая Катерина уже просватана за чиновника, другая, Саша, еще только двенадцати лет, а ей, Марье Дмитриевне, девятнадцатый год» [9, V, с. 328]. Подобный сюжет, классический для русской литературы, решается Ф. М. Решетниковым своеобразно, что определенно связано с особенностями характера батюшки невесты – известного нам уже с самого начала произведения как хозяина не совсем опрятной шинели.

О Зуботычине мы узнаем из разных источников. *От героя-рассказчика*, и об этом мы уже писали ранее (взгляд стороннего наблюдателя); *от Марьи Дмитриевны*, его дочери, которая делится своими мыслями с потенциальным женихом – «канцелярским чиновником» (взгляд равнодушного человека), и *от самого Зуботычина*. Марья Дмитриевна говорит своему воздыхателю, что «мать ихняя померла годов шесть тому назад, а отец, Дмитрий Ильич Зуботычин, в отставке уж седьмой год, получает пенсию, что теперь он служит в какой-то частной конторе за двадцать пять рублей в месяц» [9, V, с. 328].

Биография Зуботычина в его изложении более информативна: «О себе он говорил, что родился и вырос в Петербурге. Пробовали родители сделать из него важного человека посредством наук, для чего и поместили в гимназию, но он вышел из третьего класса, не осилив языков, грамматики и арифметики. С такими плохими знаниями он далеко уйти не мог, и закончил свою служебную карьеру на младшем помощнике столоначальника. В течение тридцативосьмилетней службы (три года ему не зачли, так как он был тогда несовершеннолетний) он *немного испытал хорошего*, но так как он

не пьянствовал и жил на Петербургской стороне, то ему *жилося сносно*. Здесь он женился на дочери помощника столоначальника, жившего в Колговской, близ Малой Невки, и там жил до смерти жены, хотя ему и *далеко было ходить на службу*. Потом дом он продал, переехал сюда, хотел здесь купить дом, да просили *дорого*, а так как с того времени, с каждым годом, не только дома, но и квартиры *дорожают*, к тому же у него на руках три дочери, которых надо пристроить за порядочных людей, то он и не мог собраться, чтобы купить дом» [9, V, с. 330].

Как следует из этого повествования, Зуботычин добился немногого в силу того, что и не мог добиться большего из-за отсутствия способностей, однако хотелось иного, может быть, и шинель получше... Автор стремится показать предпосылки к становлению личности героя, формированию в его характере доминанты материального, доведенной до абсурда: повторяется наречие «далеко» («далеко уйти не мог», «далеко было ходить»), которое отражает значительную дистанцию между действительным и желаемым, через «отрицание» задается общая тональность повествования, показывается отсутствие возможностей в преодолении героем обстоятельств («три года ему не зачли», «не мог собраться»), и определяющим в восприятии жизни Зуботычиным становится понятие стоимости, так что, как полагает герой, и человека можно продать. Дочери для него становятся источником заработка, именно поэтому центральное событие этой «повести», возможное замужество дочери, обретает ярмарочную форму.

Чтобы быть уверенным, что свадьба состоится, Зуботычин просит у потенциального мужа своей дочери, канцелярского чиновника, залог. Начинаются торги, герои решают, что будет в качестве залога, и канцелярский чиновник в числе прочего предлагает Зуботычину пальто. «А у меня, действительно, было кое-что, – вспоминает он. – Сбираясь жениться, я купил в разное время по полдюжины серебряных ложек, столовых и чайных, серебряный молочник, полдюжины мельхиоровых ножей и вилок; у меня есть *хорошее на меху пальто*, и т. п.» [9, V, 331–332]. Тесть и зять вступают в диалог, из которого становится ясно, что предпочтение отдано ложкам, ножам и вилкам, которые впоследствии и оказались заложенными на сумму пятьдесят рублей. Пальто

не пригодилось, не стало «предметом» заклада, но могло бы им быть. Функцию заклада выполнили ложки, и именно они стали камнем преткновения в этой свадебной истории. Свадьба, в итоге, не состоялась, а Зуботычин решить взыскать с многострадального жениха пятьдесят рублей «за обещание его дочери» [9, V, с. 336]. И здесь наступает развязка этого долгоиграющего свадебного сюжета, в которой Зуботычин предстает в новом образе, связанном с возможными потерями.

В развязке шинель отсутствует, а событие, происходящее в этот момент, пожар, символично: оно свидетельствует о крахе всех надежд, «утраченных иллюзиях», связанных с невозможностью стать больше своих возможностей, «выйти из своей шинели», и здесь финал в некоторой степени перекликается с известным Гоголевским.

Случился пожар в одном из флигелей, и среди жильцов был как раз тот «старичок», Зуботычин, отец, пытавшийся выгодно отдать замуж своих дочерей. Теперь герой-рассказчик увидел «старичка» совсем не в шинели: «Он был в халате, босой, без фуражки и держал обеими руками на голове образ» [9, V, с. 326]. Большого ущерба огонь не нанес: «по случаю тихой погоды сгорел только сарай, который причинил многим жильцам убытки и большие хлопоты» [9, V, с. 326]. Что интересно, пожар для Зуботычина – финал его истории с замужеством дочери, и в тоже время лишь начало, зачин, для того рассказа, который будет услышан от жениха, канцелярского чиновника, о его несостоявшейся женитьбе. Спустя «несколько дней» после пожара герой-рассказчик встретил в трактире того канцелярского чиновника, который и рассказал эту историю о Зуботычине, его дочерях, возможной свадьбе, ложках и своем разочаровании. Такой анахронической композицией автор запутывает читателя, фрагментарно показывает жизнь и судьбу «маленького человека», который то в шинели, то в халате и босиком, и материальная сторона его существования удивительно шатка: может «зависнуть» в воздухе» от возможной свадебной сделки или оказаться под вопросом из-за возникшего пожара.

«Шинельных историй» в жизни и творчестве Ф. М. Решетникова гораздо больше. И мы рассмотрели лишь некоторые, в кото-

рых шинель оказывается символом того незначительного статуса, в котором писатель прибывает в Петербурге и числится в нем до публикации повести «Подлиповцы»; отражает возможность военного витка в его судьбе, так и не случившегося; раскрывает образ «маленького человека», в контексте одного из выбранных нами текстов обладающего меркантильными запросами, беспринципными помыслами и физически нездорового, что сказывается и на его служебной форме.

Ссылки:

1. Дергачёв И. По архивным страницам: Новые материалы к биографии Ф. М. Решетникова // Урал. – 1958. – № 3. – С. 133–137.

2. Душенко К. В. История знаменитых цитат. М.: ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2018. – 680 с.

3. Козлов А. И истории русской шинели // Блог Исторического музея. URL: <https://blog.mediashm.ru/?p=6827> (дата обращения: 17.03.2022).

4. Никифоров Ю. Брестская крепость // Историк. 1 июня 2016. URL: <https://историк.рф/journal/18/brestskaya-krepost-8a.html> (дата обращения: 13.03.22).

5. Новокрещенных Н. Воспоминания о Ф. М. Решетникове // Екатеринбургская неделя. 1891, 17 марта.

6. Панаева А. Я. Воспоминания. – М.: Изд-во «Правда», 1986. – 512 с.

7. Revue des Deux Mondes. Paris, 1885. № 1. С. 312–327.

8. Revue des Deux Mondes. Paris, 1885. № 10. С. 258.

9. Решетников Ф. М. Полн. собр. соч.: в 6 т. Свердловск: ОГИЗ, 1936–1948. Здесь и далее ссылки приводятся по данному изданию.

10. Решетников Ф. М. «От Брест-Литовска до Петербурга» // Полное собрание сочинений Ф. М. Решетникова: в 2-х т. / под ред. А. М. Скабичевского; С портр. авт., вступ. ст. А. М. Скабичевского и с библиогр. соч. Ф. М. Решетникова, сост. П. В. Быковым. Т. 2. – С. 367–370.

11. Сажин В. Этот стон... // Книги горькой правды. – М.: Книга, 1989. – 224 с.

12. Соловьев Е. А. Ф. М. Достоевский: Его жизнь и литературная деятельность. – СПб.: тип. т-ва «Обществ. польза», 1891. – 96 с.

13. Терешкович Т. А. Шинель // Мода в одежде и аксессуарах. Словарь-справочник. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 445 с.; Преснухин М. А., Павловская шинель // Воин. – 2004. – № 15. – С. 40–43.

14. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/ein-306/eih-306-.htm> (дата обращения: 01.04.2022); Гоголь Н. В. Шинель: Повесть / послесл. Ю. Манна. – М.: Дет. лит., 1985. – 46 с.; Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») // Проблемы русского реализма. М.: Наука, 1969. – С. 210–240; Башкеева В. В., Гармаева С. С. Повесть Н. В. Гоголя «Шинель» в трудах российских литературоведов XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. Вып. 2. – С. 74–79.

Е. А. Корнева

EAIKorneva@stud.kantiana.ru

Балтийский федеральный университет им. И. Канта
(Калининград, Россия)

Научный руководитель – д-р филол. наук,
проф. БФУ им. И. Канта Л. Г. Дорофеева (Калининград)

Иконичность в житии Иоанна Лествичника (на материале Киприановского списка)*

Аннотация. В статье анализируется иконичность в Житии Иоанна Лествичника на материале Киприановского списка. Рассмотрены три ключевых иконотопоса – Города, Горы и пещеры, в основе описания которых лежит принцип иконичности. Соединение в этих топосах временного и вечного, земного и Небесного, позволяет сделать вывод о «времевечности» как определяющей структуру Жития и образ святого.

Ключевые слова: Иоанн Лествичник, житие, иконичность, иконотопос, святость.

Е. А. Korneva

Iconicity in the hagiography of John the Lestvichnick (based on the text of the Cyprian manuscript)

Abstract. The iconicity in the Life of John the Lestvichnick on the material of the Cyprian List is analyzed in the article. Three key iconotoposes are considered – Cities, Mountains and caves, the description of which is based on the principle of iconicity. The combination of temporal and eternal, earthly and Heavenly in these toposes allows us to conclude about «timelessness» as determining the structure of the Life and the image of the saint.

Keywords: John the Lestvichnick, hagiography, iconography, iconotopos, holiness.

* Работа выполнена при поддержке РФФ, проект № 22-18-00005, а также при поддержке проекта «Приоритет-2030»

© Корнева Е. А., 2022

Житие – это «словесная икона» [5, с. 243], изображающая лик святого, как и икона, названная Е. Трубецким «умозрением в кра-сках» [4, с. 23–29]. В. В. Лепяхин обращает внимание на то, что ико-на в переводе с греческого означает «образ», для характеристики которого он вводит понятие иконичности, при этом распространяя его употребление за пределы только агиографии, поскольку по его мысли «практически все жанры церковной литературы иконичны» [5, с. 308].

Иконичность – это принцип построения церковных текстов, в котором реализуется «двуединство Первообраза и образа, Божественного и человеческого, небесного и земного» [5, с. 15, 263]. Такое «двуединство» и проявляется в иконотопосах. Иконотопос в пони-мании исследователя – это «святое, избранное Богом или человеком по воле Божией место, которое осознает себя избранным, имеет небесный Первообраз в Священном Писании или в цер-ковной литературе, как правило, использует земной прототип (Иерусалим, Константинополь, Рим и др.), стремится к самосохранению и организации пространства вокруг себя по принципу свя-щенной топографической иконичности» [5, с. 77]. Нужно отметить, что терминология, предлагаемая В. В. Лепяхиным в отношении и к иконе, и к словесным текстам, находится в процессе осмысле-ния, к которому присоединяемся и мы, делая попытку рассмотре-ния иконичности в связи с понятием иконотопоса, применительно к анализу жития Иоанна Лествичника на материале Киприановско-го списка [7].

Первый иконотопос, к которому мы обращаемся, – это некий «достопамятный град» [6, с. 7]. Следует отметить, что Даниилу Раифскому неизвестно, в каком «земном городе» родился святой: «града земныи повѣдати не могъ» [8, с. 4, 11:12]. Агиограф большее внимание уделяет священному иконотопосу, где «нѣ имѣаи. и нетленнаѣа пищаѣа питааи всечюднаѣа» [8, с. 4, 13:14], потому что это место имеет особое значение, поскольку оно связано с идеей бессмертия души святого. Город, который «нетленною пищею питает сего чудного»¹, становится точкой

¹ Цитата дается в авторском переводе [8, с. 4, 13:14] – Е. К.

перехода из мира «вещественного» в мир «невещественный». Город – т. е. место, – в котором покоятся нетленные мощи святого, в этом случае приобретает, как во многих произведениях средневековой словесности, двуединый антиномичный характер [5, с. 274]: в художественной ткани соединяются время и вечность, физическое пространство и безмерное, неизмеримое сверхпространство Царства Божия, смерть и вечная жизнь. Эта структура подчинена высшей цели и агиографа и Иоанна Лествичника – показать путь к достижению мира вечного. Между земным и небесным топосом нет непроходимой границы. Это отражается в том, как агиограф описывает иконотопосы: всегда есть два уровня – видимый и невидимый, земной и небесный, иначе говоря, топосы иконичны, они содержат в себе вечное и временное, или «времявечность».

Следующий важный в рассматриваемом Житии иконотопос горы Синайской. Это то видимое, земное место, где шестнадцатилетний Иоанн начинает свой путь к Богу: «**тѣло оубо сіе на снѣискѣ. дшѣ же, на небеснѣ горѣ възнѣсь**» [8, с. 4 об., 14:16]. Восхождение святого на гору и является началом этого пути (согласно первой ступени «Лествицы» – отречения от жития мирского). Отметим в оптинской версии «Лествицы» перевод «восшёл» [6, с. 8], что говорит о вертикали, которая соотносится с этим местом: возникает некий прообраз Лествицы, духовного восхождения. Синайская гора, как известно, является засушливой каменистой местностью, и современные паломники с трудом преодолевают путь на вершину. Этот трудный путь наверх соотносится с духовным путём Иоанна, описанным в Лествице. В житии же мы видим соотнесение земного пути и пути вечного в конкретной географической точке, предстающей в терминологии В. В. Лепахина, «единство времявечности». Такое единство и отражено в последующих строках: «**и ѿ того мнѣ видимаго мѣста, велико къ невидимому наставленіе же и ѹспѣхъ приати расмѡтривъ**» [8, с. 4 об., 16:19].

Книжник не смотрит на изображаемого им святого из физического пространства, он описывает его судьбу с точки зрения вечности. Ведь христианская литература не мыслила мира вне его связи с Богом, т. е. с вечностью.

В Житии Иоанна Лествичника обращает внимание на себя еще один иконотопос – пещера в местечке Фола, где: «**м̄ л̄тъ тоу прѣпровоѣи без прѣнемаганіа. горящѣмъ желаніемъ вжѣтвныа любве прѣсно распалѣемъ**» [8, с. 5 об., 1:5]. Благодаря труду молитвы святой в течение 40 лет приближался к Богу. Путь к нему в житии выражен вертикально, что отражено в иконотопосе: «**въ пстыни нѣгде и въ подгори сщци пещѣ ра мала**» [8, с. 6 об., 3:4]. Эта пещера на такое расстояние отстояла от его келлии и от всякого человеческого жилища, какое нужно было для того, чтобы заградить слух от тщеславия; но к небесам она была близка рыданиями и взываниями.

В этих священных местах Иоанн «**привближае҃са къ горѣ**» [8, с. 8 об., 12:13], куда не входят непосвящённые. К горе, где заканчивается жизнь телесная и начинается вечная.

Анализ ряда, на наш взгляд, ключевых иконотопосов позволяет сделать некоторые выводы. События, происходящие в житии в разное время, в пространстве иконотопоса воспринимаются как одновременные, ведь у них есть конкретная цель – жизнь вечная, что обусловлено принципом иконичности. При упоминании каждого места книжник говорит и о том, как авва Иоанн стремился достичь жизни вечной. Все перемещения в пространстве направлены на сопричастие вечности, за упоминанием земного следует упоминание божественного.

Таким образом, в основе описания мест лежит принцип иконичности, который реализуется благодаря картине мира книжника: земное не мыслится без Небесного, существует только «**времявечность**», определяющая пространственную организацию жития и образ святого, относящегося одновременно к двум мирам.

Ссылки:

1. Агиология: курс лекций. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2012. – 312 с.
2. Дорофеева Л. Г. Человек смиренный в агиографии Древней Руси (XI – первая треть XVII века): монография. – Калининград: ООО «Аксиос», 2013. – 436 с.
3. Дорофеева Л. Г. Визуальность в «житии Алексея, человека Божия» // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 2. URL: <https://>

cyberleninka.ru/article/n/vizualnost-v-zhitii-alekseya-cheloveka-bozhiya
(дата обращения: 27.09.2022).

4. Трубецкой Е. Умозрение в красках // Три очерка о русской иконе. – Париж, 1965. – 167 с.

5. Лепахин В. Икона и иконичность. – Сегед: JATEPress., 2000. – 264 с.

6. Лествица, возводящая на небо / Преподобный Иоанн Лествичник. – М.: Артос-Медиа, 2009. – 671 с.

7. Попова Т. Г. К вопросу о количестве славянских рукописей Лествицы Иоанна Синайского (XII–XVII вв.) // АрхПр. 2007–2008. Кн. 29/30.

8. РГБ. Ф. 172/1. № 152.

В. В. Кручинина

kruchinina.vik@odin.mgimo.ru

Московский государственный институт международных отношений
(университет) МИД Российской Федерации (МГИМО) Одинцовский филиал
(Одинцово, Россия)

Активные процессы медиатизации юридического дискурса в современную эпоху

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, связанные с исследованием актуальных тенденций медиатизации юридического языка. Отдельное внимание в работе уделяется процессам распространения и популяризации правовой терминологии в современную цифровую эпоху, а также влиянию данных процессов как на развитие юридического дискурса в целом, так и на повышение общего уровня правовой грамотности населения.

Ключевые слова: юридический дискурс, медиатизация.

V. Krutchinina

Legal discourse mediatization active processes in the modern era

Abstract. The article identifies the issues related to the study of current trends in the legal language mediatization. A special attention is paid to the expansion and popularization of legal terms processes in the modern digital era, as well as the influence of these both on the legal discourse development in general as well as on increasing the general level of legal literacy of the population.

Keywords: legal language, mediatization.

В системе общественных наук юриспруденция всегда считалась одной из самых древних и прикладных областей знания [3]. Как верно отмечает в своей работе Ю. Н. Грицкевич, «функционирование языка права не ограничивается исключительно професси-

ональным общением» [1]. Право неразрывно и непосредственно связано с жизнедеятельностью людей, следовательно, и юридическая терминология так или иначе проникает в различные сферы речевой коммуникации. В связи с этим, изучение в целом юридического дискурса, а также актуальных тенденций его распространения и изменений привлекает все большее внимание не только научного сообщества, но и рядовых обывателей.

Одной из отличительных черт юридического дискурса является сложность и специфичность как отдельно взятых правовых терминов, так и формулировок, структуры текстов в целом. Юридическая повестка является неотъемлемой частью жизни каждого гражданина, несмотря на общую закрытость и узкую специализацию самого юридического дискурса. Следствием этого могут стать определенные трудности восприятия правовых текстов неподготовленным реципиентом. По мнению М. А. Силановой, «адресату необходимо содействии» при оценке и толковании различных юридических текстов [4]. Отчасти таким «содействием» в современную эпоху занимаются СМИ. В связи с этим юридический дискурс получает все большее распространение в современном медиапространстве.

Стоит отметить, что юридические тексты сами по себе представляют реально существующий источник права, единственно верную интерпретацию которых, согласно действующему законодательству РФ, могут давать только суды. Средства массовой информации, возлагая на себя роль толкователя правовых текстов, не только упрощают юридический дискурс для массового потребителя, но и изменяют его, накладывая свое субъективное видение мира на интерпретируемый документ.

В качестве иллюстрации данной идеи ниже приведен ряд отрывков из публикаций различных новостных изданий, касающихся одного и того же юридического вопроса:

«1 июля были одобрены новые поправки к Конституции. Среди них – закрепление брака как союза между мужчиной и женщиной. По сути, это означает **законодательное признание гомофобии**». («Meduza», 08.07.2020 – издание, признанное иноагентом в РФ. – прим. автора)

«Согласно поправкам, в статье 72 Конституции появится пункт, где институт брака будет определен как «союз мужчины и женщины».

О **необходимости** таких изменений **не раз говорил** вице-спикер Госдумы Петр Толстой: по его мнению, это поможет пресечь спекуляции на теме предоставления отдельных прав людям нетрадиционной сексуальной ориентации» («РИА Новости», 10.03.2020).

При исследовании данных примеров становится очевидной разница подачи правового материала в различных изданиях. В первом случае предлагаемая поправка к Конституции РФ освещается в очевидно негативном ключе – «гомофобия» в современном общественном сознании понимается как любое «негативное, антигомосексуальное предубеждение или дискриминация» [2], а ее «законодательное закрепление», по сути, означает законодательное поощрение и защиту ненависти и дискриминации. С другой стороны, освещение той же темы изданием «РИА Новости», напротив, дает отчетливую позитивную оценку будущим изменениям в законодательстве, путем цитирования лица, положительно настроенного относительно данной поправки.

Таким образом, медиатизация юридического дискурса неизбежно приводит к включению в нейтральный по своей природе юридический язык эмоционально окрашенных языковых конструкций, и как следствие, привносит в правовой материал субъективные точки зрения интерпретирующих его людей. Этот процесс, с нашей точки зрения, становится современной тенденцией в освещении юридических текстов современными СМИ. Повышенная субъективность подачи правового материала, с одной стороны, упрощает его и делает более доступным для массового читателя, с другой, нивелирует сущность юридического дискурса. Правовые документы, преподносимые адресату через призму журналистского восприятия, теряют свою «юридическую неприкосновенность», и могут быть поняты общественностью искаженно.

Источники:

1. Грицкевич Ю. Н. Медиатизация юридического дискурса в информационном пространстве // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2017. № 5 [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mediatizatsiya-yuridicheskogo-diskursa-v-informatsionnom-prostranstve> (дата обращения: 14.01.2022).

2. Лысов В. Г. Ошибочность и субъективность использования термина «гомофобия» в научном и общественном дискурсе // Russian Journal of Education and Psychology. 2018. № 8 [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oshibochnost-i-subektivnost-ispolzovaniya-termina-gomofobiya-v-nauchnom-i-obschestvennom-diskurse> (дата обращения: 14.01.2022).

3. Овчинников С. Н. История юридической науки: к методологии исследования // Правовая политика и правовая жизнь. 2019. № 3. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-yuridicheskoy-nauki-k-metodologii-issledovaniya> (дата обращения: 08.01.2022).

4. Силанова М. А. Медиатизация юридических терминов в дискурсе современных СМИ: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: специальность 10.01.10 / Силанова Марина Александровна; [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова]. – М., 2017. – 22 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.prlib.ru/item/684779> (дата обращения: 15.01.2022).

Ссылки:

1. Новостной интернет-портал «Meduza» [Электронный ресурс]. – URL: <https://meduza.io/> (дата обращения: 08.02.2022) – Признан в РФ иноагентом.

2. Интернет-портал «РИА Новости» [Электронный ресурс]. – URL: <https://ria.ru/> (дата обращения: 08.02.2022).

А. Д. Кулыванова

ekatersho@yandex.ru

Московский государственный областной университет (Москва, Россия)
Научный руководитель: д-р филол. наук, профессор Московского государственного областного университета И. А. Киселева

Горцы и русские в «кавказском тексте» М. Ю. Лермонтова: элементы сближения*

Аннотация. В статье на материале «кавказского текста» Лермонтова рассматриваются точки сближения горцев и русских на социально-бытовом и духовно-психологическом уровнях. В лермонтовских текстах нет прямых указаний на единство и общность народов Кавказа и России, но роднящие представителей двух культур аспекты показаны автором в диалогах и взаимодействиях героев, в восприятии ими окружающего мира, в их душевной организации. Акцентируются мотивы любви к родному краю, восторга перед прекрасным, традиции культурного взаимодействия, общечеловеческое желание любить и быть любимым.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, Кавказ, кавказский текст, Россия, культурное взаимодействие, традиции, гостеприимство, восприятие мира.

A. D. Kulyvanova

Mountaineers and Russians in the «Caucasian text» by M. Y. Lermontov: elements of rapprochement

Abstract. The article examines the points of convergence of mountaineers and Russians at the social-everyday, and spiritual-psychological levels based on the material of Lermontov's «Caucasian Text». In Lermontov's texts there are no direct indications of the unity and community of the peoples of the Caucasus and Russia, but aspects related to representatives of the two cultures are shown by the author in the dialogues and interaction of the characters, in their perception of

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда: проект № 22-28-00025 «Россия и Кавказ в художественной историософии М. Ю. Лермонтова».

© Кулыванова А. Д., 2022

the surrounding world, in their spiritual origin. The motives of love for the native land, admiration for the beautiful, traditions of cultural interaction, the universal desire to love and be loved are emphasized.

Keywords: M. Y. Lermontov, Caucasus, “caucasian text”, Russia, cultural interaction, traditions, hospitality, perception of the world.

В своих первых произведениях М. Ю. Лермонтов воспевает красоту Кавказских гор, их уникальную природу, «проникается свободным характером горцев, представляет их как детей природы» [1, с. 97], показывает взаимодействие горцев и русских, их ментальные различия и пути сближения. Лермонтов равно восхищается и героическим характером русских (например, «Бородино»), и свободолюбием и доблестью горцев, пишет панегирик и Москве («Москва, Москва!.. Люблю тебя как сын, // Как русский, – сильно, пламенно и нежно!» («Сашка» [2, т. 4, с. 43]), и Кавказу («Приветствую тебя, Кавказ седой! // Твоим горам я путник не чужой: // Они меня в младенчестве носили...») («Измаил-Бей» [2, т. 3, с. 154]).

Акцентируемая Лермонтовым любовь горцев к величественным горам Кавказа («Но вот его, подобно туче, // Встречает крайняя гора; // Пестрей восточного ковра <...> Смотрел и внутренно гордился, // Что он черкес, что здесь родился!» [2, т. 3, с. 165]) близка и сердцу русского человека («Поверь: меня, как вас, пленяет // И водопад и темный лес...» [2, т. 3, с. 192]), который способен сильно любить и свои среднерусские просторы. Максим Максимыч в романе «Герой нашего времени» также тоскует о своей родине, как и Измаил-бей в одноименной поэме: «Эта долина была завалена снеговыми сугробами, напоминавшими довольно живо Саратов, Тамбов и прочие милые места нашего отечества» [2, т. 6, с. 226]. Поэт показывает, что разным народам принадлежат разные пространства, для них характерен разный уклад жизни, их быт различен, но они не противопоставлены в своей человечности. Измаил-бей, хотя и тоскует по родным горам, но чувствует себя уверенно даже и в светском обществе, а русские воины успешно, и даже с налетом восхищения, адаптируются к условиям и культуре Кавказа. Поэт противопоставляет образ жизни, бытовой уклад. Так, в поэме «Черкесь» это противопостав-

ление дано через картины вечернего собрания чеченцев и утреннего, привычного для жителей России воодушевления в городской среде: «Огонь черкесы зажигают, // И все садятся тут кругом. <...> Клубится дым, огонь трещит, // Кругом поляна вся блестит» [2, т. 3, с. 9] и «Народ весь в праздничном наряде // Идет из церкви. Стук карет, // Колясок, дрожек раздается» [2, т. 3, с. 11]. Лермонтов здесь противопоставляет время суток, звуки, цвето-световую семантику образов и поведение людей, но не противопоставляет саму сущность горцев и русских, у всех есть потребность в общении, в любви, и всем могут быть свойственны пороки. Хотя у горцев все чувства проявляются интенсивнее, тем не менее их параллелизм очевиден. Желание Печорина обладать Бэлой не меньше страсти к ней Казбича или желания Азамата получить коня, но если у Печорина это скрыто под маской, то у горцев представлено в неприкрытом виде. Печорину также наскучивает Бэла, как и Зара Измаил-бею, и оба жалеют влюбленных в них красавиц. Культурная корректировка не закрывает человеческой сущности лермонтовских героев.

Предметом изображения у Лермонтова часто становятся не только этнографические подробности быта кавказцев, но и моменты, роднящие представителей разных культур, поэт в одном и том же произведении может менять картинки, оставляя ситуацию похожей, тем самым заставляя читателя их сопоставлять. Так, в поэме «Измаил-Бей» есть эпизоды, в которых и горцы, и русские ведут себя одинаково гуманно, руководствуясь традициями гостеприимства, принятыми как в русской, так и в горской культуре. Но если в горской культуре они сакрализованы, то в русской культуре этот градус снижен. Характерным в этой связи представляется эпизод встречи Измаила и старика-лезгинца. В нем детально изображено, как взаимодействуют незнакомые люди: «“Кто здесь?” – “Я странник!” – был ответ. // И больше спрашивать не хочет, // Обычай прадедов храня, // Хозяин скромный. <...> Сажая гостя пред огнем, // Он руку жмет гостеприимно» [2, т. 3, с. 168]. Особенным во взаимодействии героев является отсутствие страха перед собеседником со стороны как старика, так и путника – оба понимают, что ни один из них не нарушит традиций гостеприимства и не причинит вреда

другому. Второй фрагмент – это эпизод Измаила с «призраком» из его прошлой жизни в России, с русским офицером. «“Чего ты хочешь от меня?”// – “Гостеприимства и защиты! <...> Твоей я чести предаюсь!”// – “Ты прав, на честь мою надейся! // Вот мой огонь: садись и грейся”» [2, т. 3, с. 191].

В аспекте сближения русских и кавказцев важен и момент принятия русскими той культуры, с народом которой им придется контактировать. В своем «кавказском тексте» Лермонтов показывает, что происходит «формирование особого мировоззрения, которое возникает в контакте с чужой культурой, это восприятие чужой ментальности, когда понимается сам строй мысли, а не просто осваивается язык» [4, с. 1]. Принятие гостя у очага в полудиком месте является нормой для русского, который знает, как себя ведут в подобной ситуации горцы. Кроме того, гостеприимство и честь – это те абсолютные ценности, которые являются нормами поведения людей, живущими в соответствии с традиционной аксиологической парадигмой. В этой ситуации важен и возникающий момент доверия. Русский человек не только готов принять путника, исходя из своей ценностной парадигмы, но он уверен и в том, что тот не причинит ему вреда. Русский воин осведомлен о законах гор и верит в их нерушимость. В понимании культуры другого народа и уважении к ней поэт показывает перспективы возможного мирного существования враждующих сторон. В «Герое нашего времени» традиция гостеприимства дается Максимом Максимовичем как маркер восточных народов: «У азиатов, знаете, обычай всех встречных и поперечных приглашать на свадьбу» [2, т. 6, с. 210]. Традиционно шумное празднование свадьбы, проявление в этот день доброжелательности к каждому из знакомых и друзей характерно и для русского народа, потому русский человек, читая эти строки, проникается симпатией к горцам, основные традиции которых ему близки и понятны.

Лермонтов показывает способность горцев усвоить мировоззрение и систему координат христианства, которая доминирует у русских и имеет распространение на Кавказе, наряду с язычеством и мусульманством. В поэме «Мцыри» представлен сильный и страстный характер выросшего в монастыре местного юноши,

однако восприятие мира у лирического героя связано с традицией христианской культуры, поэма, как справедливо указывает А. В. Моторин, проникнута именно «христианским умозрением» [3, с. 324]: «В то утро был небесный свод // Так чист, что ангела полет // Прилежный взор следить бы мог» [2, т. 4, с. 157]). Мцыри, наряду с его горским характером, отличается чувством благоговения и трепета, но при этом он готов жить в дикой природе: «И, вновь собрав остаток сил, // Побрел я в глубине лесной...» [2, т. 4, с. 164]. Однако Мцыри ищет не только сильных страстей («Рукою молнию ловил...»), и даже не столько страстей, сколько родную душу: «И видел у других // Отчизну, дом, друзей, родных, // А у себя не находил // Не только милых душ – могил!» [2, т. 4, с. 151]. Это чувство одиночества, желание найти родную душу присущи и самому лирическому поэту, и его героям русского происхождения: одинок и несчастен Печорин, который бы мог сказать и слова Зары из «Измаил-бея»: «По мне отчизна только там, // Где любят нас, где верят нам!» [2, т. 3, с. 175] Примечательно, что, представляя героев горцев, которые внутренне близки лирическому поэту и/или вызывают его сочувствие, Лермонтов использует в их молитвенных возгласах и обращенности к Небу, не характерное для воинственных кавказцев лексему «Аллах», но слово «Бог». Таковы, например, слова Селима из поэмы «Аул Бастунджи»: «Но, видишь: вот кинжал! – а там: есть Бог!...» [2, т. 3, с. 253], Измаил-бей из одноименной поэмы: «Услышал князь, и мигом обернулся, // И задрожал: “Ты вновь передо мной! Свидетель Бог: не я тому виной!...”» [2, т. 3, с. 215]. В этих героях русский читатель, на которого и ориентировался в большей степени Лермонтов, мог увидеть и самого себя.

В жизни Лермонтова Кавказ занимает особое место. Край гор стал для поэта значимым настолько же, насколько была значима центральная Россия. Тексты Лермонтова обнаруживают сближение русского и кавказского мира на разных уровнях: социальном, бытовом, духовном. В уважении к традициям и следованию общим духовно-нравственным законам человеческого общежития поэт видит потенциал для решения конфликта. У него нет опасений того, что одна культура может полностью поработить другую: и русский, и кавказский миры у поэта самостоятельны и самоценны, и способны обогатить друг друга.

Ссылки:

1. Киселева И. А., Поташова К. А. Истоки и образное воплощение имперского сознания М. Ю. Лермонтова // Проблемы исторической поэтики. 2022. Т. 20. № 3. С. 87–100.

2. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. / ред. Н. Ф. Бельчиков и др. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957.

3. Моторин А. В. Мцыри // М. Ю. Лермонтов: Энциклопедический словарь. М.: Издательство «Индрик», 2014. С. 323–327.

4. Юхнова И. С. Очерк «Кавказец» в контексте творчества М. Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1–1 [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/article/view?id=17118> (дата обращения: 28.09.2022).

А. Ю. Ливанова

livanovanasta4@gmail.com

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова Е. А. Федорова (Ярославль)

«Доминанта души» героев Л. Н. Толстого: попытка интерпретации (по учению А. А. Ухтомского)

Аннотация. Л. Н. Толстой – один из тех писателей, отношение к которому у А. А. Ухтомского менялось на протяжении его жизни. В фонде редкой книги Рыбинского музея-заповедника хранятся книги А. А. Ухтомского с заметками на полях книг Л. Н. Толстого. На основании этих заметок и статей ученого можно увидеть отношение Ухтомского к героям Толстого. Задача исследования – проследить, как меняется «доминанта души» героев повестей «Фальшивый купон» и «Смерть Ивана Ильича». Включение в сознание героя категории лица делает возможным преобразование героя.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, А. А. Ухтомский, доминанта, «Смерть Ивана Ильича», «Фальшивый купон».

A. Ju. Livanova

«The Dominant of the Soul» of L. N. Tolstoy's heroes: an attempt at interpretation (according to the teachings of A. A. Ukhtomsky)

Abstract. L. N. Tolstoy is one of those writers to whom A. A. Ukhtomsky's attitude has changed throughout his life. The rare book fund of the Rybinsk Museum-Reserve contains books by A. A. Ukhtomsky with notes in the margins of books by L. N. Tolstoy. Based on these notes and articles of the scientist, we can see Ukhtomsky's attitude to Tolstoy's heroes. The task of the study is to trace how the «dominant of the soul» of the heroes of the stories «The Fake Coupon» and «The Death of Ivan Ilyich» changes. The inclusion of the category of face in the hero's consciousness makes possible the transformation of the hero.

Keywords: L. N. Tolstoy, A. A. Ukhtomsky, dominant, «Death of Ivan Iyich», «Fake coupon».

Алексей Алексеевич Ухтомский (1875–1942) – создатель теории доминанты и закона «заслуженного собеседника», которые он сформулировал на материале повести Достоевского «Двойник» и романа «Братья Карамазовы». Этическое учение Ухтомского позволяет осуществлять моделирование картины мира героев художественной литературы. Для этого необходимо использовать понятие доминанты личности как главенствующего направления деятельности, которая располагается между мыслями человека и действительностью.

Л. Н. Толстой – один из тех писателей, отношение к которому у А. А. Ухтомского менялось на протяжении его жизни. В записной книжке от 12 мая 1922 года мыслитель выделяет три стадии формирования доминанты на примере состояния Наташи Ростовской, героини романа Толстого «Война и мир» [2, с. 372–373]. В фонде редкой книги Рыбинского музея-заповедника хранятся книги А. А. Ухтомского с заметками на полях книг Л. Н. Толстого. На основании этих заметок и статей ученого можно увидеть отношение Ухтомского к героям Толстого.

Петербургские исследователи Л. В. Соколова, Г. М. Цурикова и И. С. Кузьмичев проделали огромную работу по собиранию, расшифровке и публикации заметок на полях Ухтомского. В книге «Доминанта души» (Рыбинск, 2000) научный сотрудник Рыбинского музея-заповедника О. В. Иванова опубликовала список книг, откуда были выбраны записи Ухтомского для публикации. Всего, как было отмечено, в фонде дома-музея Ухтомского в Рыбинске «хранится 56 книг с его заметками на полях» [1, с. 294].

В библиотеке Ухтомского был первый том собрания сочинений Л. Н. Толстого, куда вошло позднее произведение писателя – повесть «Фальшивый купон» (1905). В повести идет речь о том, как подделка денежной купюры ведет к новым и новым преступлениям, пока один из согрешивших героев – Степан Пелагеюшкин – не встречается с праведницей Марией Семеновной. После того, как Мария Семеновна перед своим убийством, заботится не о своей жизни, а о душе убийцы, у героя начинается пробуждать-

ся самосознание. Ухтомский внимательно следит за изменением доминанты героя, видит, как он постепенно переключается с себя на лицо другого. Когда Степан, устав от страшных видений, решается на самоубийство, рядом Ухтомский пишет: «*Тоже ростъ чувства*» [4, с. 7]. Чтение Евангелия окончательно меняет Степана – он не только становится на путь спасения, но и является проповедником, несет христианскую истину другим героям. Когда судьба сводит его с Прокофием, который сомневается в будущей жизни, Степан ему возражает, вспоминая праведницу Марию Семеновну: «*Какъ же думаешь, я сколько душъ загубилъ, а она, сердечная, только людямъ помогала. Что же, думаешь, мне съ ней одно будѣтъ? Нѣтъ, погоди*» [4, с. 115]. Рядом Ухтомский пишет: «*Это один из центральных аргументов*».

Настольной книгой Ухтомского было «Добротолубие в русском переводе». Среди заметок на его полях встречается отсылка к Л. Н. Толстому. Рядом со словами св. Ефрема Сирина о смерти праведника и грешника, о часе «страшном, но неминуемом», Ухтомский пишет на полях: «*Ср. у Л. Толстого: сам – один я жил, и самому – одному надлежит мнѣ умереть. “Призри на мя, и помилуй мя, яко единородъ и нищ есмъ азъ... (Каф. 4)”*» [3, с. 334]. Это ощущение перехода в другое состояние раскрывается в повести Толстого «Смерть Ивана Ильича».

Герой повести – Иван Ильич – узнаёт о том, что из-за тяжелой болезни в скором времени может умереть. С того дня он начинает задумываться о смерти, и со временем мысль о ней становится ключевой в его сознании. «Все то, что прежде заслоняло, скрывало, уничтожало сознание смерти, теперь уже не могло производить этого действия» [5, с. 148]. Смерть внушает ему неподдельный ужас, он «был в постоянном отчаянии» [5, с. 143]. Герой не видел будущего, и потому стал оглядываться назад, на прожитую жизнь, переоценивая её. Обращение к прошлому показало Ивану Ильичу, что все вокруг него было пропитано ложью. Не было ни настоящих дел, ни настоящих чувств. Герой подозревает все окружение в притворстве: коллеги «приглядываются к нему, как к человеку, имеющему скоро опростать место», родные не оказывали ему того внимания и сострадания, которое было необходимо, словом, «никто не жалел его так, как ему хотелось, чтобы его жалели» [5, с. 154]. Здесь про-

исходит первая стадия формирования новой доминанты, когда герой, оглядываясь на прошлое, понимает: «всё не то».

В формировании доминанты Ивану Ильич помог другой человек – слуга Герасим. Изначально Иван переносит на Герасима своё представление о людях, постоянно замечая притворство. Заботу о личности герой воспринимает как озабоченность чем-то другим: «ему нужен порядок, чтоб по утрам господу пили чай», «ему нужно привести в порядок горницу, и я мешаю» [5, с. 155]. Сам Ухтомский отмечал такое поведение человека, говоря: «обманщик подозревает необходимо во всем обман, и вор везде усматривает воровство». Так и главный герой повести видел в Герасиме двойника. Но формирование новой доминанты наводит Ивана Ильича на мысль, что Герасим думает именно о личности, живет для других, пытаясь сделать что-то полезное и нужное. Иван Ильич сам перенимает такое отношение, формируя новую доминанту. Он смотрит с этой позиции на своё прошлое и осознает, что жизнь его была неправильной.

Окончательный переход к новой доминанте происходит за час до смерти Ивана Ильича. Герой «провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить», и в это мгновение почувствовал поцелуй сына на своей руке. Его ребенок прижимал к себе его руку и плакал. Иван Ильич увидел сострадание другого и осознал, что ещё может сделать – освободить близких людей от мучений. Герой переходит в новое состояние, где жалеет уже не себя, а других: взглянув на сына, «ему стало жалко его», посмотрев на жену, «ему жалко стало ее» [5, с. 182]. Со своих страданий и боли Иван Ильич перемещает взгляд на страдания сына и жены. Вместе с этим приходит принятие боли, а смерть уже не так страшна, потому что её герой не видит. Взгляд Ивана Ильича смещается с физического на душевно-духовное, и эта перемена доминанты полностью меняет понимание происходящего. Новая доминанты позволяет переоценить жизнь и дарует преобразование – герой другой, и мир вокруг него другой.

Преодоление своего Двойника, т.е. своего эгоизма и индивидуализма, возможно только в случае, если человек переносит доминанту на лицо другого, как на самое дорогое для человека. И с этого момен-

та, когда открывается лицо другого, сам человек впервые заслуживает, чтобы о нем заговорили, как о лице. Такой путь духовного возрастания личности показан в повестях Л. Н. Толстого «Фальшивый купон» и «Смерть Ивана Ильича».

Ссылки:

1. Ухтомский А. А. Доминанта души: Из гуманитарного наследия. – Рыбинск: Рыбинское подворье, 2000. – 608 с.

1. Ухтомский А. А. Заслуженный собеседник: Этика. Религия. Наука. – Рыбинск: Рыбинское подворье, 1997. – 576 с.

1. Добротолюбие в русском переводе. Т. 2 (РБМ-45380).

2. Толстой Л. Н. Сочинения. Т. 1. (РБМ-16327/20).

3. Толстой Л. Н. Смерть Ивана Ильича: повести и рассказы // Л. Н. Толстой. Смерть Ивана Ильича. – Л.: Художественная литература, 1983. – С. 130–183.

И. Ю. Лиленко

izjumkin@mail.ru

Научный исследовательский Томский государственный университет
(Томск, Россия)

**Статья «Три идеи» из «Дневника писателя»
Ф. М. Достоевского за 1877 г. в немецких переводах**

Аннотация. Статья посвящена рецепции нероманного творчества Ф. М. Достоевского в немецкой культуре. Актуальность идей Достоевского о пути развития русской цивилизации, о возможном усилении России на мировой арене, развитых в «Дневнике писателя», доказана частым обращением к ним современных ученых. Приоритетность тезиса о русской идее для Достоевского зафиксирована в открывающей январский номер «Дневника писателя» за 1877 г. статье под названием «Три идеи». Для сравнения были выбраны два наиболее репрезентативных немецких перевода, изданных в 1963 г. и 2003 г. В статье приведены примеры, наиболее наглядно демонстрирующие разницу в прочтении текста Достоевского немецкими переводчиками. Также сделаны выводы о том, как переводы могут повлиять на понимание одной из ключевых тем «Дневника писателя» в немецком культурном пространстве.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Дневник писателя», русская идея, рецепция, перевод.

I. Yu. Lilenko

**«Three Ideas» from the «A Writer’s Diary» (1877)
by F. M. Dostoevsky in German translations**

Abstract. This article is devoted to the reception of F. M. Dostoevsky’s non-novel prose in German culture. The relevance of Dostoevsky’s ideas about the path of development for the Russian civilization as well as the possible strengthening of Russia on the world arena which were developed in his «A Writer’s Diary» is proved by the frequent appeal to them by modern scientists. The thesis about the Russian idea is given the priority for Dostoevsky in the opening article of the January issue of the «A Writer’s Diary» (1877) entitled

«Three Ideas». For comparison, 2 most representative German translations published in 1963 and 2003 were chosen. This article provides examples that most clearly demonstrate the difference in the reading of Dostoevsky's text by German translators. Conclusions are drawn on how translations can affect the understanding of one of the key topics of the «Diary of a Writer» in the German cultural space.

Keywords: F. M. Dostoevsky, «A Writer's Diary», Russian idea, reception, translation.

Современная мировая повестка, обострение практически во всех сферах общественной жизни обуславливает актуальность политических воззрений и прогнозов такого классика мировой литературы, как Ф. М. Достоевский. Его философско-религиозные идеи и политические прогнозы, нашедшие отражение на страницах «Дневника писателя», вновь привлекают внимание широкого круга современных нам читателей и исследователей. Вот как объясняет актуальность произведения историк В. М. Камнев: «*“Дневник писателя” привлекает нас в первую очередь как отклик на динамично изменяющуюся действительность, на сдвиги, переходы, напряжения, смещения, характерные для эпохи радикальных перемен*» [5, с. 119]. Сосредоточение на моментальном, доминирование эмоциональной реакции на события лишает человека возможности оценить происходящее как в перспективном, так и в ретроспективном аспектах. Для этого необходим опыт переживания сложных ситуаций, а также полученные извне знания о проживании и оценивании критического периода в истории народа, страны и т. д. Такие знания, чужой опыт переживания, принятия решений, анализа отдельного исторического события, периода, эпохи, может стать ценностным, поведенческим ориентиром для человека, предоставить алгоритм анализа, оценки, выбора реакции на происходящее вокруг него, расширить спектр фоновых знаний научить человека видеть дальше, смотреть вглубь, находить причинно-следственные связи происходящего с уже свершившимися событиями.

Историк Е. А. Волкова отмечает, что в «Дневнике писателя» Достоевский с присущей ему эмоциональностью акцентирует и исследует актуальные вопросы российской истории. Подход писателя

к отражению текущих событий пусть иногда подменял историческую правду желанием видеть текущее положение лучше, чем в действительности. Однако Достоевскому *«...нельзя отказать в искренности мыслей и чувств, когда он говорит о роли и значении России и русского народа в развитии человеческой цивилизации. Многие поставленные писателем темы российской истории оказались весьма актуальными и полезными для решения проблемы выбора путей развития России»* [1, с. 20–21].

Приведенные выше мнения современных историков показывают практическую применимость и ощутимую пользу «Дневника писателя» для обывателя, для широкой группы населения современной России.

Одним из доминирующих философско-политических направлений «Дневника писателя» является так называемая «русская идея» – концепция пути развития русской цивилизации, имеющая сложную синтетическую структуру, определяемая русским национальным характером, ставящая цель братского объединения народов, преодоления разрыва между простым народом и образованными слоями населения. Русская идея также *«... имела и всемирно-историческое значение в качестве ненасильственного способа объединения всех жителей планеты на основе русского социализма как братства народов во Христе»* [2, с. 50].

На наш взгляд, фиксация приоритетности тезиса о русской идее для Достоевского происходит в статье «Три идеи», открывающей январский номер «Дневника писателя» за 1877 г. Напомним, что при небольшом объеме статья представляет собой идейно насыщенный текст. Обратимся к тематической структуре статьи. Достоевский продолжает развивать финальную мысль «Дневника писателя» за 1876 г. о несущественности причин *«всех наших русских разъединений и обособлений»* [3, с. 5]. Принципиальную важность для него здесь представляют «ошибки сердца», но не ума. То есть, если заблуждения человека можно развеять, то справиться с зараженным духом народа далеко не так просто.

Достоевский отмечает ощущение неизбежности перемен, ожидающих мир в конце XIX в. и окончательное формулирование трех идей: католическую, которая воплощается во Франции, протестантскую, в виде германца, слепо верящего в обновление человечества

через *Лютерову ересь*, и новую, лишь зарождающуюся идею славянскую, «*третью грядущую возможность разрешения судеб человеческих и Европы*» [3, с. 9]. Помимо очевидного противостояния трех ветвей христианства в статье четко прослеживается явный историко-политический подтекст в повествовании: давнее противостояние Германии и Франции, разгром последней в Франко-прусской войне, реваншистские настроения и подготовку к следующему раунду военных действий и возможное усиление России на мировой арене путем решения Восточного вопроса.

В последнем абзаце статьи, на наш взгляд, содержится основной посыл всей статьи: обращение Достоевского к своему читателю: «*У нас, русских, есть, конечно, две страшные силы, стоящие всех остальных во всем мире, – это всецелость и духовная нераздельность миллионов народа нашего и теснейшее единение его с монархом. Последнее, конечно, неоспоримо, но идею народную не только не понимают, но и не хотят совсем понять «ободнявшие Петры наши»* [3, с. 9].

На наш взгляд, это ключевой момент в понимании всей статьи и он идет в связке с исключительно гуманистическим незахватческим характером, присущем русской идее Достоевского. Например, на ненасильственный характер укрепления роли России в мире Достоевский целенаправленно обращал внимание читателя в «Дневнике писателя» за 1876 г. в статье «Утопическое понимание истории»: «*Да, Золотой Рог и Константинополь – всё это будет наше, но не для захвата и не для насилия, отвечу я. И, во-первых, это случится само собой, именно потому, что время пришло, а если не пришло еще и теперь, то действительно время близко, все к тому признаки. Это выход естественный, это, так сказать, слово самой природы*» [4, с. 48].

В статье «Три идеи» Достоевский утверждает в правоте своих прежних размышлений и формирует важное направление «Дневника писателя» за 1877 г., которое затем найдёт яркое воплощение в знаменитой Пушкинской речи и сформирует базис для идей отдельного выпуска журнала за 1881 г., своеобразного политического завещания Достоевского, – теории об оздоровлении корней. «Три идеи» имеют очевидного адресата – представителя русской нации и в своей основе демонстрируют явный гумани-

стический, а равно и просветительский посыл к своему читателю: текст заставляет читателя задуматься в первую очередь о себе, как неотъемлемой части народа, о возможностях создания пути для России через объединение, сплочение низов и верхов. Ориентацию на российскую аудиторию также указывает В. М. Камнев, говоря о том, что «главным мотивом *«Дневника писателя»* были надежды на глубокое социальное, политическое и религиозное обновление России» [5, с. 112].

Статья «Три идеи» вошла во все пять переводов «Дневника писателя» на немецкий язык, однако в рамках данной статьи мы остановимся на двух наиболее репрезентативных вариантах: самом часто переиздаваемом переводе 1963 г., выполненного знаменитой переводчицей Достоевского Элизабет Кэррик, а также на переводе 2003 г., выполненного Гюнтером Далитцем и Магрит Бройер. Необходимо отметить, перевод 2003 г. представляет собой подборку материалов «Дневника писателя», представленных в четырех тематических блоках. То есть, статья «Три идеи» дана отдельно, с нарушением хронологии и вне контекста оригинала. В переводе 1963 г. хронология и последовательность текста «Дневника писателя» сохранены.

Для сравнения были выбраны следующие отрывки из статьи «Три идеи», наиболее ярко отражающие позицию автора к описываемым событиям:

1) Достоевский: **«Ошибки сердца есть вещь страшно важная:** это есть уже **зараженный** дух иногда даже во всей нации, несущий с собою весьма часто такую степень слепоты, которая не излечивается даже ни перед какими фактами, сколько бы они ни указывали на **прямую дорогу**» [3, с. 5].

Кэррик: **«Der Irrtum des Herzens wiegt schwerer;** er bedeutet, daß der Geist, oft schon der Geist der ganzen Nation, an irgend etwas **erkrankt**, von irgend etwas **angesteckt ist**. Und nicht selten führt diese Erkrankung, diese Ansteckung solch einen Grad von Blindheit mit sich, daß die ganze Nation nicht mehr geheilt werden kann, wieviel Rettungsversuche dem zunächst auch widersprechen und auf den **richtigen Weg** weisen mögen» [6, с. 287].

Дословный перевод: Ошибка сердца весит больше / тяжелее; она значит, что дух, часто уже дух целой нации, чем-то болен, чем-

то заражен. И не редко приводит это заболевание, это заражение / инфицирование такую степень слепоты с собой, что целая нация уже не может быть излечена, сколько бы попыток излечения изначально этому не противоречило и могло бы указать на правильный путь / дорогу / способ.

Далитц, Бройер: «**Irrtümer des Herzens sind etwas überaus Folgeschweres**: Es handelt sich bei ihnen um die **Versuchung des Geistes** bisweilen einer ganzen Nation, verbunden sehr oft mit hochgradiger Blindheit, die selbst durch keinerlei Tatsachen heilbar ist, wie sehr diese auch **den rechten Weg** zeigen mögen» [7, с. 232].

Дословный перевод: Ошибки сердца имеют что-то общего с тяжелыми последствиями. При них речь идет об искушении духа подчас целой нации, связанном очень часто со слепотой в высшей степени, которая не через какие факты не излечима, как бы сильно они могли показать правый путь / правильную дорогу.

Э. Кэррик структурно упрощает первый отрывок оригинала (*Ошибки сердца есть вещь страшно важная*) и меняет форму множественного числа (*ошибки сердца*) на единственное, что придает переводному тексту более философский, абстрактный характер. Прямота и эмоциональность текста Достоевского (*зараженный дух*) смягчается благодаря замене прилагательного на наречия (*erkrankt, angesteckt*). Напротив, Далитц и Бройер придают переводному тексту более декларативный характер и меняют смысловой акцент оригинала, заменяя прилагательное «*зараженный*» на существительное «*искушение*». Основным отличием переводов является вариант словосочетания «*прямая дорога*». Кэррик объясняет его с помощью лексемы «правильный», а Далитц и Бройер выбирают двоякий вариант «правый», который в контексте всего переводного отрывка приобретает политическое прочтение.

2) Достоевский: «Три идеи **встают перед миром** и, кажется, формулируются уже окончательно» [3, с. 6].

Кэррик: «Drei Ideen **erheben sich vor** der Welt und formulieren sich, sheint es, endgültig» [6, с. 289].

Дословный перевод: Три идеи возвышаются / восстают над миром и формулируют себя, кажется, окончательно.

Далитц, Бройер: «Mit drei Ideen **sieht sich** die Welt **konfrontiert**, und diese erhalten jetzt anscheinend ihre endgültige Form» [7, с. 234].

Дословный перевод: С тремя идеями мир сталкивается / противостоит, и они приобретают уже, как кажется, их окончательную форму.

Кэррик точно передает спокойный повествовательный тон оригинального текста и в точности воспроизводит взаимосвязи между членами предложения. Далитц и Бройер меняют местами подлежащее и предложное дополнение и выбирают более экспрессивно окрашенный вариант перевода глагола «*вставать*». Это придаёт переводу современное звучание, однако вносит элемент тревоги и меняет характер прочтения немецкого текста.

3) Достоевский: У нас, русских, есть, конечно, две **страшные силы, стоящие** всех остальных во всем мире, – это всецелость и духовная нераздельность миллионов народа нашего и **теснейшее единение его с монархом**» [3, с. 9].

Кэррик: «Wir Russen haben dabei zweierlei für uns, zwei Kräfte, die allen anderen in der Welt zusammengenommen **gleichkommen**, das sind: die Ganzheit, die geistige Unteilbarkeit der Millionen unseres Volkes und dessen **engste Einheit mit dem Monarchen**» [6, с. 294].

Дословный перевод: Мы русские имеем при этом двоякое / двух видов для нас, **две силы**, которые всем остальным в мире вместе взятым **равнозначны / эквивалентны**, это: целостность, духовная неделимость миллионов нашего народа и их **теснейшее единство с монархом**.

Далитц, Бройер: «Wir Russen verfügen allerdings über zwei **gewaltige Kräfte**, die alle übrigen Kräfte der ganzen Welt **aufwiegen**: die Unteilbarkeit und geistige Einheit der Millionen unseres Volkes und seine **innige Bindung an den Monarchen**» [7, с. 239].

Дословный перевод: Мы русские обладаем, прежде всего, двумя **огромными / могущественными силами**, которые все остальные силы всего мира **уравновешивают**: неделимость и духовное единство миллионов нашего народа и их внутреннюю привязанность к монарху.

Кэррик исключает прилагательное «*страшный*», а причастие «*стоящий*» переводит с помощью словосочетания «быть равнознач-

ным». Помимо этого, для оригинальной лексемы «*единение*» выбран вариант «*единство*». Благодаря этому создается более мягкий, политически «*ретушированный*» немецкий текст, демонстрирующий глубокое понимание идей Достоевского, акцентирование более глубоких, философски смыслов «Дневника писателя».

Перевод Далитца и Бройер выполнен в более эмоциональной манере, яркость оригинального текста усилена стилистически и синтаксически. Притяжательная конструкция «*У нас, русских, есть*» заменена на конструкцию с местоимением «мы», экспрессия прилагательного «*страшный*» усилена, а для оригинальной лексемы «единение» выбран неоднозначный вариант «*Bindung*», который может иметь характер чего-то насильственного, даже рабского, порабощающего. Такой набор лексем выявляет характер прочтения статьи переводчиками: Кэррик переводит «Дневник писателя» как философскую прозу, а Далитц и Бройер демонстрируют уклон в сторону публицистики, что придает тексту перевода политическую окрашенность.

Подведем итог. В структуре «Дневника писателя» статья «Три идеи» занимает важное место: сводит воедино мысли, возникающие в разных статьях журнала за 1876 г. В контексте всего произведения она имеет коммуникативный посыл к внутренней аудитории и понимается исключительно в гуманистическом ключе, на что обращает внимание сам Достоевский.

Благодаря подбору лексем, сохранению или же изменению синтаксических особенностей оригинального текста, переводчики достигают разных коммуникативных целей в переводах. Если Кэррик максимально внимательна к структуре произведения, форме отдельных высказываний и смысловому полю «Дневника писателя», то Далитц и Бройер активно реструктурируют оригинальный текст и подбирают лексемы с целью четко обозначить политический контекст произведения. Таким образом, статья «Три идеи» понимается иначе, нежели у Достоевского. Переводной текст редуцирует наиболее важный аспект – гуманистический посыл статьи. И обращение к «Дневнику писателя» из просветительского становится более пропагандистским. Что в немецкой культуре, очевидно, может восприниматься как враждебное.

Ссылки:

1. Волкова Е. А «Дневник писателя» как отражение исторической концепции Ф.М. Достоевского // Вестник РГУ имени С. А. Есенина. 2016. № 4 (53). – С. 15–22.
2. Горелов А. А. Ф. М. Достоевский: русская идея и русский социализм // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 1. – С. 50–66.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 25. Дневник писателя за 1877 год. Январь-август / текст подгот. и примеч. сост. А. В. Архипова и др. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. – 470 с.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 23: Дневник писателя за 1876 год. Май-октябрь / текст подгот. и примеч. сост. Н. Ф. Буданова и др. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. – 423 с.
5. Камнев В. М., Камнева Л. С. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского и его историософия // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2014. Т. 15. Вып. 4. – С. 112–120.
6. Dostojewskij Fjodor. M. Tagebuch eines Schriftstellers. Notierte Gedanken. – München, 1963. – 680 S.
7. Dostojewski F. M. Tagebuch eines Schriftstellers. 1873 und 1876–1871. Eine Auswahl. Aufbau-Verlag GmbH. – Berlin 2003. – 448 S.

И. О. Мамедова

Elchin_mamedzade@hotmail.com

Азербайджанский Государственный Педагогический Университет
(Баку, Азербайджан)

Проблемы билингвизма и диглоссии в современном обществе

Аннотация. В данной статье представлен опыт обучения ребенка, который учится на неродном языке, показан опыт занятий математикой с дошкольниками известного русского математика А. К. Звонкина.

Ключевые слова: билингвизм, двуязычие, диглоссия, изоморфизм, общение, коммуникация, глобализация.

I. O. Mamedova

Problems of bilingualism and diglossia in modern society

Abstract. The scientific article presents the experience of teaching a child some things at first glance as much as possible from the study of a non-native language, reveals the research and experience of doing mathematics with preschoolers of the famous Russian mathematician A. K. Zvonkin.

Keywords: bilingualism, bilinguism, diglossia, isomorphism, communication, communication, globalization.

В течение нескольких лет А. К. Звонкин занимался математикой с детьми дошкольного возраста – 5–6-ти лет. Содержание этих занятий было преимущественно наглядным – изучение детьми самых общих отношений между предметами реального мира, а также открытие некоторых общих закономерностей. Например, исследования Пиаже показывают, что четырехлетний ребенок с большим трудом понимает содержание общечастной связи общего характера. Конечно, на уроках Звонкина таких слов не было.

Но если показать ребенку картонные фигурки с четырьмя углами и выбрать все из них с «прямыми углами, и эти числа имеют

стороны одинакового размера (ребенок может сам убедиться)), то через некоторое время ребенок не удивится что у квадрата три названия: квадрат, потому что стороны одинаковы, прямоугольник, потому что у него прямые углы, и четырехугольник, потому что у него четыре таких угла [5].

В другом задании дети должны были построить определенный тип последовательности из разноцветных фишек с помощью игры-мозаики (фишки вставляются в отверстия на квадратной площадке мозаики). Возникает вопрос, как закрепить эти уже установленные последовательности, чтобы они не повторялись. Иначе непонятно, как из одного и того же набора фишек разного цвета можно строить новые цепочки одинаковой длины. Например, у ребенка есть две цветные фишки – белая и красная. На первый взгляд, нужно нарисовать белые и красные круги, чтобы изобразить цепочку из белых и красных фишек. «Но у нас нет белого карандаша», – говорит учитель. Ребенок должен мыслить так, что можно обойтись не только без белого, но и без красного карандаша – важно иметь только два разноцветных карандаша. Другими словами, нам нужно найти способ показать разницу между двумя фишками. Таким образом, ребенок подводится к мысли о выражении символического образа предмета [5].

Следующий шаг – понять двойственную природу знака. Если условно определить белые фишки как круги, а красные как квадраты, то понятно, что можно сделать и наоборот – вместо красных фишек нарисовать квадраты и кружочки. И не все квадраты и круги, например, выбрали бы ромбы и кресты. Таким образом, в детское сознание постепенно внедряются семиотические представления. Например, сумма двух яблок, двух книг и двух фишек и есть их общее количество. Предлагаются два продукта одновременно. Но книга и яблоко, книга и ручка – это две вещи. Если важно не то, что это за предметы, а сколько их (надо сказать что-то вроде «Хватит ли на всех карандашей?» и т. д.), то есть удобный способ это определить. Здесь должна быть идея, потому что оба слова совместимы. Или две счетные палочки. Материально эти знаки различны, но имеют одинаковое значение. По аналогичной причине, если важно показать, что есть разные фишки (в данном случае красный и белый), то не обязательно использовать именно красный и белый цвета [5].

Так, в описанном подходе А. К. Звонкин показывал детям, обучая их овладению знаковыми операциями, произвольность знака («подписывающее» по существу связано не с «означающим», а с тем, что мы договорились или что «как принято»).

Изоморфизм от др.-греч. ἴσος означает «равный», «одинаковый», «подобный» и μορφή «форма». Это понятие охарактеризуется как соотношение между математическими объектами, выражающее общность их строения и используется в различных разделах математики и в каждом из них определяется в зависимости от структурных свойств изучаемых объектов. Обычно изоморфизм определяется для множеств, наделённых некоторой структурой, например, для групп, колец, линейных пространств; в этом случае он определяется как обратимое отображение (биекция) между двумя множествами со структурой, сохраняющее эту структуру, то есть показывающее, что объекты «одинаково устроены» в смысле этой структуры [3]. Дети привыкают к представлению чисел цифрами, звуков речи – буквами, музыкальных звуков, нот. Постепенно приходит понимание, что буква «А» или цифра 1 могут быть написаны другим шрифтом или другим цветом, а также могут передаваться, например, с помощью сигнальных флажков или азбуки Морзе. Очень легко понять другие типы знаковых систем, например те, которые составляют основу географической карты и любые другие знаковые системы.

Качественно иная ситуация возникает при наличии реального жизненного мотива. Попав в иноязычную среду, ребенок обнаруживает, что у него практически нет другого выбора: либо он выучивает язык и присоединяется к своим сверстникам, либо его вынуждают. В этом жизненном контексте ребенок быстро понимает, что для достижения одной и той же цели нужно использовать разные способы на разных языках.

Ребенок быстро усваивает иностранный язык не только благодаря пластичности детского ума (в таком случае, почему так сложно овладеть умением правильно писать на родном языке?). Что еще более важно, потребность в изучении жизненно важного языка не конкурирует с другими «потребностями», с которыми сталкивается взрослый человек, оказавшийся в иноязычной среде. Для взрослых более актуальны зарабатывание денег, ежедневные вызовы, изменение социальных норм и ценностей.

Обучение на основе запоминания обнаруживает свою бессмысленность, особенно при хранении и извлечении информации с помощью компьютеров.

Диглоссия от др.-греч. «Δυο» означает «два» и «γλωσσα»/» γλωττα» «язык» – особый вариант билингвизма, при котором на определённой территории или в обществе сосуществуют два языка или две формы одного языка, применяемые их носителями в различных функциональных сферах. Для диглоссии характерна ситуация несбалансированного двуязычия, когда один из языков или вариантов выступает в качестве «высокого», а другой – «низкого».

Естественные языки принципиально неоднородны: они существуют во многих видах, формирование и деятельность которых связаны с определенными социальными различиями в обществе и разнообразием его коммуникативных потребностей.

Истинный монотеизм означал бы в абсолютном смысле этого слова существование единой, монолитной, неразличимой кодовой системы, используемой обществом, в которой каждый его член играет уникальную роль, проявляющуюся в едином стилевом коде [4]. Ситуация совершенно нереальная. Однако не совсем ясно основывать наше объяснение лингвистического использования на том факте, что в этом смысле все носители языка «двуязычны». Между кодами существуют несомненные различия как на микроуровне индивидуального использования, так и на макроуровне общественного использования, и задача социолингвистики состоит в том, чтобы четко их определить и описать.

Мы показали билингвизм с точки зрения как личного, так и социального выбора между разными языками, но не коснулись вопроса социальной оценки такого выбора, поскольку, как мы увидим, это имеет последствия для социолингвистической типологии, определяющей такие понятия.

Существуют общества, в которых возникает «социально оправданная и культурно приемлемая функциональная дифференциация» используемых в этих обществах кодов. Обычно в таких ситуациях проявляется функциональное разделение между этими двумя типами: то, что сохраняется для «формального», «общественного» использования, часто признается официальным юридическим языком

государства. Это языковое разнообразие отмечено более сложными и консервативными формальными языковыми признаками, сохранившимися в древней литературе – с вариативной и часто «упрощенной» структурой, в отличие от «неофициального», «бытового» употребления. Для описания такой ситуации был выбран термин «диглоссия».

Однако последующие исследования явно диглоссальных коллективов привели к переопределению этой концепции и признанию того, что возможны три типа связи между двуязычием и диглоссией: только двуязычие, только диглоссия и комбинации двуязычия и диглоссии. В качестве примера рассмотрим все три типа и покажем, как динамизм социальных и языковых изменений может привести к таким ситуациям.

Чистая моноглоссия встречается редко. Видно, что только средствами общения являются территориальные диалекты, языки без функциональных вариантов (племя, аул). По мнению В. А. Аврорина, моноглоссия характерна для ранних стадий развития языка, когда каждый человек пользуется языком, еще не разделенным на диалекты. Моноглоссия также возникает на очень поздней стадии, когда она существует как диалект. Основной формой языкового состояния обычно является диглоссия, так как каждый индивид (социальная группа) «принадлежит к нескольким и различным по своему объему общностям» (Б. А. Ларин) и может пользоваться разными языковыми подсистемами.

Одним из важнейших вопросов является изменение и развитие основного качества языка. Эволюция и развитие языка – очень сложные понятия. Потому что развитие языка имеет свои специфические особенности. Языки в своем развитии подчиняются общим законам диалектики. Конечно, мышление развивается в связи с развитием общества. Язык не препятствует этому развитию. Наоборот, поскольку оно тесно связано с мышлением, оно развивается и совершенствуется вместе с ним. У лингвистов существуют разные мнения по этому вопросу. Однако не следует забывать, что этот вопрос до сих пор полностью не выяснен.

Развитие языка означает регулярное изменение и обогащение звуков, слов, словосочетаний, суффиксов и грамматических свя-

зей, составляющих язык, и элементов различных его компонентов. В языкознании к этому понятию также относится развитие языка. В развитии языка есть две стороны: развитие языка под влиянием внешней среды и внутреннее развитие языка. Эти факторы тесно связаны в развитии любого языка. Поэтому эта проблема очень важна при изучении языковых изменений.

Ссылки:

1. Арутюнов С. А. Силуэты этничности на цивилизационном фоне. – М.: НИЦ ИНФРА-М, 2012. – 416 с.
2. Бгажноков Б. Х., Шогенов А. А. Кризис национальных языков России // Языки народов России: перспективы развития. Материалы международного семинара. Элиста, Республика Калмыкия, РФ. 10–16 мая 1999. – С. 101–109.
3. Верещагин Е. М. Психологическая и методическая характеристика двуязычия (Билингвизма). – Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 162 с.
4. Далгат У. Б. Литература и фольклор. – М.: Наука, 1981. – 304 с.
5. Звонкин А. К. Малыши и математика. – М.: МЦНМО, 2014. – 240 с.

И. О. Мамедова

Elchin_mamedzade@hotmail.com

Азербайджанский Государственный Педагогический Университет
(Баку, Азербайджан)

Языковая личность и проблемы билингвизма в современном обществе

Аннотация. В данной статье рассматривается возможность объединения различных национальных и религиозных общин вокруг общей цели и взаимного уважения и доверия между собой, принятие билингвизма в Азербайджане, многонациональной стране, как реальности нашего общества с социально-коммуникативной точки зрения. Наш современный мир, это с одной стороны, глобальный экономический кризис, вызванный социально-экономическими проблемами, с другой стороны, раздел мировых рынков между мировыми военно-политическими силами и борьба за большее политическое влияние, а, с третьей стороны, транснациональная преступность. Конфликты между народами нужно заменить искренним взаимопониманием, в котором заинтересован любой здравомыслящий человек, ибо результатом национальной и религиозной ненависти являются бессмысленные войны и невинные жертвы.

Ключевые слова: билингвизм, двуязычие, толерантность, общение, коммуникация, глобализация.

I. O. Mamedova

Linguistic personality and problems of bilingualism in modern society

Abstract. The scientific article discusses the possibility of uniting various national and religious communities around a common goal and mutual respect and trust between bilingualism in Azerbaijan, a multinational country, as a reality of our society from a socio-communicative point of view. Our modern world is, on the one hand, a global economic crisis caused by socio-economic problems, on the other hand, the division of world markets between world military-political

forces and the struggle for greater political influence, and on the third hand, transnational crime. Conflicts between peoples must be replaced by sincere and mutual understanding, in which any sane person is interested, because senseless wars and innocent victims are the result of national and religious hate.

Keywords: bilingualism, bilinguism, tolerance, communication, communication, globalization.

Исследования проблемы билингвизма ведутся уже много лет. Интерес к проблемам билингвизма, отчетливо проявившийся в 1940-е гг., был связан не только с развитием языкознания и методов его изучения, но и с успехами смежных наук – социологии, психологии, этнографии, которые являются важным источником информации о человеке и обществе. В. А. Аурорин определяет это явление как «говорение на двух языках одинаково и свободно». Иными словами, билингвизм начинается, когда уровень владения вторым языком приближается к уровню знания первого. С самых ранних работ по билингвизму это явление воспринималось как сложное, системное внутриличностное образование, сочетающее в себе определенную языковую (знаковую) структуру, умение использовать освоенную в общении систему знаков (коммуникативный аспект), где помимо смыслов и значений реальной ситуации, определяющих успешность общения, присутствуют более широкие общекультурные представления и образы мира (социокультурный аспект) [1].

Именно сложность этого явления определяет характер его изучения. Билингвизм нуждается во всестороннем синтетическом анализе совместными усилиями представителей соответствующих областей знания. Изучение различных аспектов является частью целого, дополняет и углубляет разработку проблемы двуязычия. Социолингвистический аспект связан с исследованием влияния социальных факторов на формирование и взаимодействие основных компонентов билингвизма, а также роли двуязычия в общественной жизни. Социолингвистический аспект тесно связан с собственно лингвистическим или внутриязыковым аспектом, предназначенным для характеристики внутривидовых процессов в контексте развития двуязычия. Психолингвистика ориентируется на акты речеобразования, где проявляется качество и уровень владения тем

или иным языком в целом: это языковая, речевая и социокультурная компетентность.

Хотя билингвизм как коммуникативное явление широко распространено, в современном мире (политика, бизнес) все большее значение приобретает важность контакта с людьми из разных языковых групп: культура, спорт, образование – это шкала, требующая адекватного понимания закономерностей изучения иностранного языка и формирования соответствующей лингводидактической базы его преподавания. Проблема особенностей овладения иностранным языком актуальна и в контексте развития идей глобализма. Независимо от политических и экономических аспектов глобализма, подчеркнем, что с лингвистической точки зрения нахождение общего языка является необходимым условием взаимопонимания. Кроме того, понимание природы билингвизма, особенностей иноязычного сознания может оказать существенное влияние на снижение уровня интеграции народов и утрату социокультурной идентичности. Проблема билингвизма всегда была одной из самых интересных проблем современного языкознания.

Феномен билингвизма – сложное явление, являющееся объектом исследования различных наук, таких как языкознание, психология и педагогики (методика обучения иностранным языкам).

Определение билингвизма (двуязычие от лат. *bi-* «два» + лат. *lingua* «язык») можно сформулировать следующим образом:

1. практика попеременного пользования двумя языками [4]
2. владение двумя языками и умение с их помощью осуществлять успешную коммуникацию (даже при минимальном знании языков);
3. одинаково совершенное владение двумя языками, умение в равной степени использовать их в необходимых условиях общения [2].

Людей, владеющих двумя языками, называют билингвами, тремя – полилингвами, более трёх – полиглотами. Так как язык является функцией социальных группировок, то быть билингвом – значит принадлежать одновременно к двум различным социальным группам. Исходя из вышеперечисленных подходов, можно сделать вывод, что билингвизм – это сосуществование двух языков у одного человека или у целого народа, при этом

обычно первый – родной, а второй – освоенный. Если двуязычие присуще отдельным членам общества, то это индивидуальное двуязычие; для большого контингента носителей это – массовое двуязычие.

Массовое двуязычие может охватывать население одного из регионов страны (административно-территориального района или экономического района) или, возможно, все население (нацию). В первом случае, одно региональное говорит о двуязычии, во втором – о национальном двуязычии (двуязычии). Если двуязычие свойственно всем без исключения социокультурным группам народа, то такое двуязычие называется полным или непрерывным; если присуще только определенным социальным слоям (купцам, транспортным рабочим, морякам, ученым и т. д.), то оно называется частичным или групповым. Наряду с двуязычием нет взаимодействия между существующими языками. Если человек, владеющий двумя языками, свободно переводит с одного языка на другой, т. е. если, по его мнению, одному и тому же понятию соответствуют два слова, то имеет место смешанное двуязычие (по Л. В. Щербе – «смешанный язык двух терминов»). Если языки выступают как две автономные знаковые системы, то это так называемое чистое двуязычие (очень редко – только в виде исключения).

Билингвизм – многогранное явление, и его можно изучать по-разному. Наиболее заметны три аспекта изучения билингвизма:

1. лингвистический (социолингвистический);
2. психологический [6];
3. педагогический [5];

Методологической основой изучения двуязычия во всех этих аспектах должны стать учение о нациях, национальная языковая политика, языковое строительство в многонациональном и многоязычном государстве [8].

С социолингвистической точки зрения, важен вопрос функциональной нагрузки второго языка, области его использования (по сравнению с первым языком), степень свободы его познания, формы его существования (литературный язык диалекта), распределение коммуникативных функций между первым и вторым языками, использование второго языка и его восприятия (например, восприя-

тие русского как второго родного языка) и оценка двуязычия как социолингвистического явления.

В науке билингвизм признан положительным явлением. В условиях нашей действительности высшая цель развития билингвизма – помочь народам сблизиться и обогатиться. Овладение высшими достижениями науки и техники, культуры предполагает владение русским языком, одним из самых развитых языков международного и межнационального общения.

Подобно тому, как сочетание форм существования внутри «языкового состояния» языка дает разные варианты диглоссии, так и сосуществование функционально разных языков дает разные варианты двуязычия, формируя разные языковые ситуации.

Среди вариантов билингвизма выделяют:

1. билингвизм, возникающий в результате использования двух местных языков (преимущественно их территориальных диалектов); это явление обычно двустороннее;

2. билингвизм, возникающий в результате использования местного просторечия и языка регионального общения;

3. билингвизм, возникающий в результате использования местного языка и макроопосредованного языка (интернационального языка).

В настоящее время ведутся споры о том, насколько опасен билингвизм на ранней стадии развития человека.

Аргументы «за» и «против» в научной литературе в основном касаются следующего. *Во-первых*, за билингвизм выступают те, кто отмечают пластичность детской психики, способность ребенка выучить неродной язык, против – те, кто придерживаются гипотезы о «конкуренции» между родным и неродным языком в еще не полностью сформированной сфере психической незрелости и, как следствие, замедлении общего психического развития. Поскольку с позицией «за» все понятно, то позицию «против» следует рассматривать более внимательно. Чтобы испытать это явление на практике, необходимо тщательно сопоставить темпы и качество развития мышления у детей (как вербального, так и невербального), некоторые из которых в раннем возрасте осваивают неродной язык. Следует отметить, что такое сравнение крайне затруднительно. Причины этого различны, что неоднократно отмечалось исследователями.

Во-вторых, тесты IQ ненадежны, потому что урбанизованная версия фокусируется на евро-американской культуре. Кроме того, дети развиваются очень индивидуально, как физически, так и умственно. Мотивационные факторы тесно связаны с влиянием семьи.

В-третьих, общеизвестно, например, что изучение французского языка англоязычными детьми происходит проще, чем изучение немецкого языка русскоязычными детьми, но неясна общность результатов, полученных в разных странах. Если к этому добавить факторное взаимодействие (личный метод обучения), то становится понятно, что любой результат может быть переоценен.

Однако в современной науке следует задуматься о том, существуют ли априорные психолингвистические, психологические или дидактические соображения относительно вреда раннего изучения неродного языка. Можно отметить лишь одно: безусловно, неполноценное раннее обучение не подкрепляется должной мотивацией. Однако это не характерно для изучения неродного языка. Раннее усвоение любых знаний может быть ущербным, если оно сопряжено с насилием над личностью ребенка. Но в той мере, в какой ребенок способен освоить учебную ситуацию как привлекательную, он с удовольствием добавляет к уже знакомым играм еще одну – обучающую. Но в данном случае возникают методологические вопросы о том, можно ли обучать языку, преднамеренно «играя».

Ссылки:

1. Аврорин В. А. Двухязычие и школа. – М.: Изд-во «Наука», 1972. – С. 49–62.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Советская энциклопедия. – М., 1969. – 608 с.
3. Блумфилд Л. Язык / пер. с англ. Е. С. Кубряковой и В. П. Мурат. – М.: Прогресс, 1968. – 608 с.
4. Вайнрайх У. Языковые контакты. Состояние и проблемы исследования / пер. с англ. яз. и комм. проф., д. филол. н. Ю. А. Жлутенко. – Киев: Изд-во при Киевском государственном университете издательского объединения «Вища школа», 1979. – 264 с.

5. Верещагин Е. М. Психологическая и методическая характеристика двуязычия (Билингвизма). – М.: Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 162 с.

6. Залевская А. А. Вопросы теории овладения вторым языком в психолингвистическом аспекте. – Тверь: Тверской государственный университет, 1996. – 195 с.

7. Миньяр-Белоручев Р. К. Как стать переводчиком? – М.: Готика, 1999. – 176 с.

8. Appel R., Muysken P. Language Contact and Bilingualism. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. – 216 p.

9. Macnamara J. How Can One Measure the Extent of a Person's Bilingual Proficiency? // Description and Measurement of Bilingualism: An International Seminar (University of Moncton. June 6–14, 1967) / L. Kelly (ed.). – Toronto: University of Toronto Press, 1969. – P. 80–97.

А. В. Моторин

amotorin@yandex.ru

Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород, Россия)

Православие в изображении Н. С. Лескова

Аннотация. Жизнь Православной Церкви, ее священнослужителей, монахов, святых и паствы – одна из основных тем в творчестве Лескова. Однако писатель не любил Православие, представлял его ложным вероисповеданием, вредным для народа. Сам Лесков склонялся к пантеизму, который находил, прежде всего, в творчестве Л. Н. Толстого.

Ключевые слова: Н. С. Лесков, Л. Н. Толстой, русская литература, Православие, пантеизм.

A. V. Motorin

Orthodoxy in the view of N. S. Leskov

Abstract. The life of the Orthodox Church, its clergy, monks, saints and flock is one of the main themes in Leskov's work. However, the writer did not like Orthodoxy, he represented it as a false religion, harmful to the people. Leskov himself was inclined towards pantheism, which he found primarily in the works of L. N. Tolstoy.

Keywords: N. S. Leskov, L. N. Tolstoy, Russian literature, Orthodoxy, pantheism.

Озирая прожитые годы, Лесков расценил свое «литераторство» как «закабаление» [2, т. 11, с. 19] («Заметка о себе самом», 1890), в которое его «втавили» и «платили скудно» [2, т. 11, с. 17]. (Автобиографическая заметка, 1889–1890). Впрочем, он занимался писательским трудом не ради прибытка или удовольствия, а потому что чувствовал призвание поучать общество: «Я люблю литературу как средство, которое дает мне возможность высказать все то,

что я считаю за истину и за благо; если я не могу этого сделать, я литературы уже не ценю: смотреть на нее как на искусство не моя точка зрения... Я совершенно не понимаю принципа “искусство для искусства”: нет, искусство должно приносить пользу, – только тогда оно и имеет определенный смысл» (Беседа с критиком В. Протопоповым, 1894) [3, с. 298].

Что же Лесков считал «за истину и за благо», что он считал ценным для передачи читателям, обществу? Странно, на первый взгляд, но об истине и благе, не особенно их различая, он предпочитал говорить в самых общих неопределенных выражениях, часто походя. Возможно, потому что и общие представления о Боге, о мироустройстве, о жизни человеческой были у него весьма неопределенные изначально и до самого конца жизни.

Почти ровно за год до смерти в письме к А. К. Чертковой 2 марта 1894 года Лесков подвел итог собственному вероисповеданию: «В размышлениях своих о душе человеческой и о Боге я укрепился в том же направлении, как и верил, и Лев Николаевич Толстой стал мне еще более близким единоверцем. Думаю и верю, что “весь я не умру”, но какая-то духовная постать уйдет из тела и будет продолжать “вечную жизнь”, но в каком роде это будет, – об этом понятия себе составить нельзя здесь, и дальше это Бог весть когда уяснится. <...> думаю, что определительного познания о Боге мы получить не можем при здешних условиях жизни, да и вдалеке еще это не скоро откроется, и на это нечего досадовать, так как в этом, конечно, есть воля Бога» [2, т. 11, с. 577].

О каком Боге он размышляет? Конечно, это пишет человек, не верящий в Евангельское Откровение Божие: в личное вечное бытие неповторимой человеческой души, в соединение ее с преобразованным телом по воскресении мертвых, да и в божественность Иисуса Христа, имя Которого старательно не упоминается. Зато упоминается имя Льва Толстого – «близкого единоверца», «ересиарха» арианского толка, поклонника пантеизма в буддийском и шопенгауэровском изводах, отлученного от Церкви через несколько лет, в 1901 году (уже после смерти Лескова), за неверие в Пресвятую Троицу, божественность Иисуса Христа, богоустановленность Церкви православной и за проповедь своего еретического учения.

Естественно, при таком направлении сознания Лесков должен был не любить Православие. И он не любил.

На закате жизни в письме от 27 января 1893 года он внушал писательнице Л. И. Веселитской, не вполне согласной с его взглядами: «О “Соборянах” говорите правду: они “Вам ближе”. Во всяком случае, теперь я бы не стал их писать, но я бы охотно написал: “Записки расстриги”, и... может быть, еще напишу их... Клятвы разрешать; ножи благословлять; отъем через силу освящать; браки разводить; детей закрепощать; выдавать тайны; держать языческий обычай пожирания тела и крови; прощать обиды, сделанные другому; оказывать протекции у Создателя или проклинать и делать еще тысячи пошлостей и подлостей, фальсифицируя все заповеди и просьбы “повешенного на кресте праведника”, – вот что я хотел бы показать людям <...>! Но это небось называется “толстовство”, а то, нимало не сходное с учением Христа, есть “православие”... Я и не спорю, когда его называют этим именем, но оно не христианство!» [2, т. 11, с. 529].

Упомянутый в письме роман «Соборяне» (1872) также является утонченной критикой Православия, но недостаточно резкой с точки зрения позднего Лескова. Впрочем, на протяжении всего творчества в художественных произведениях он должен был критиковать Церковь именно сдержанно и прикровенно, чтобы обходить цензуру и получать гонорары на пропитание.

Объемистый роман «Соборяне» долгое время был одним из самых любимых писателем творений именно за тонкий обход духовной цензуры. Действие происходит в Старгороде, который означает некое дохристианское исконно-глубинное состояние Руси, будучи символической противоположностью Новгорода – первой столицы Руси, принявшей одновременно с Киевом Православие. Три представителя духовенства в повести – протоиерей Савелий Туберозов, отец Захария Бенефактов и дьякон Ахилла Десницын – не вписываются в православную церковную жизнь, будучи «героями старомодного покроя» [2, т. 4, с. 9]. Они из рода лесковских праведников и, как могут, сопротивляются, с одной стороны, косной церковной среде, а с другой – новым материалистическим, нигилистическим, революционным движениям в обществе. Жизнь их движима таинственной божественной любовью, которая по смерти освобождает

духовное начало из их душ («какую-то духовную постать»), а тела уходят в землю.

На склоне лет протоиерей и дьякон, находясь символически вне собора, в котором служили, но припадая к матери-земле, чувствуют прилив поглощающей их любви: «Здесь старик стал и, указав дьякону на крест собора, где они оба столь долго предстояли алтарю, молча же перевел свой перст вниз к самой земле и строго вымолвил: – Стань поскорей и помолись! Ахилла опустился на колени. – Читай: “Боже, очисти мя грешного и помилуй мя”, – произнес Савелий и, проговорив это, сам положил первый поклон. Ахилла вздохнул и вслед за ним сделал то же. В торжественной тишине полуночи, на белом, освещенном луною пустом огороде, начались один за другим его мерно повторяющиеся поклоны горячим челом, до холодного снега, и полились широкие вздохи с сладостным воплем молитвы <...>. Проповедник и кающийся молились вместе. Над Старым Городом долго неслись воздыхания Ахиллы: он, утешник и забавник, чьи кантаты и веселые окрики внимал здесь всякий с улыбкой, он сам, согрешив, теперь стал молитвенником, и за себя и за весь мир умолял удержать праведный гнев, на нас движимый! <...> – Знаете, отче: когда я молился... – Ну? – Казалось мне, что земля была трепетна» [2, т. 4, с. 280-281].

Сам старик Туберозов во время этой ночной молитвы и прилива вселенской любви простудился «и заболел – заболел не тяжело, но так основательно, что сразу стал на край домовины» [2, т. 4, с. 282]. И вскоре он мирно «кончил свое житие» [2, т. 4, с. 285]. После его смерти и у дьякона, как он сам определил, «сделалась возвышенная чувствительность: после отца протопопы все тоска и слезы» [2, т. 4, с. 303]. Любовь, а иначе говоря, смерть «милостивая и неотразимая, стояла уже за его плечами и приосеняла его прохладным крылом своим» [2, т. 4, с. 304]. Помер он также от простуды, после того, как просидел долго в ледяной воде канавы с пойманым им мнимым «чертом» (переодетым Данилкой). Находясь в агонии, смерть он принял, «вылетев сам из себя» [2, т. 4, с. 318]. А следом помер и отец Захария: «Тихий старик не долго пережил Савелия и Ахиллу. Он дожил только до великого праздника весны, до Светлого Воскресения, и тихо уснул во время самого богослужения. Старогородской поповке настало время полного обновления» [2, т. 4, с. 319].

На языке Лескова «обновление» означает угасание истинной веры внутри ложного, по его мнению, Православия.

Приемы художественной работы, искажающей православное направление русской жизни, запечатленное в преданиях, в памяти людей, Лесков раскрыл в предисловии к повести «Инженеры-бесребреники» (1887), весьма своеобразно, по сути, ложно, представляющей историю жизни великого святителя XIX века Игнатия Брянчанинова: «В течение многих лет занятия литературою я собрал изрядное число записей о разных историях и о разных лицах прошлой, не весьма от нас отдаленной поры тридцатых и сороковых годов истекающего столетия. Нечто из моего собрания я напечатал в “Новом времени” в виде извлечений из записок синодального секретаря Исмаилова. Рассказы эти показались читателям занимательными, и ни одно из переданных мною событий никем не опровергнуто. Другие отрывки я брал для «Исторического вестника», и эти отрывки тоже находили себе внимание у читателей и тоже категорических опровержений не вызывали. Но я сам, однако, знаю, что в числе историй, приобретенных мною в рукописях или лично мною записанных с устных рассказов престарелых людей, есть такие, которые не представляют собою настоящей исторической благонадежности, а некоторые даже прямо противоречат тому, что известно из других источников. Поэтому я не выдаю предлагаемые рассказы за верное, а лучше хочу считать их апокрифами, в которых, может быть, не все верно, а иное положительно неверно, но тем не менее они, однако, имеют свое значение. Все они представляют нам события не в том сухом, хотя и точном, виде, в каком их представляют исследования и документы, а мы видим их тут такими, какими они казались современникам, составлявшим себе о них представления под живыми впечатлениями и дополнявшим их собственными соображениями, домыслами и догадками. Такое представление если и не вполне достоверно, зато любопытно, и передает картины не менее сочно, чем историческая повесть или роман, в которых и самая фабула и детали представляют сочинение автора. Я во всяком случае здесь ничего сам не сочиняю, а только передаю то, что представлялось людям, в свое время жившим и по-своему толковавшим все ими слышанное и виденное <...> В том, что они сочиняли о людях под влиянием своих склонно-

стей и представлений, можно почерпнуть довольно верное понятие о вкусе и направлении мысли самих сочинителей, а это, без сомнения, характеризует дух времени» [2, т. 8, с. 588–589]. Трижды переиздавая повесть при жизни, автор уже опускал это предисловие в виду его чрезмерной откровенности, только мешающей делу всей его жизни – борьбе с Православием.

Так, в повести «Инженеры-бессребреники» (1887) обычным у Лескова образом внушается, что высокая нравственность и дар любви – качества у иных людей врожденные и никак не связанные с православной верой, а если все-таки такие люди встраиваются в жизнь Церкви, то происходит это по стечению внешних обстоятельств, причем встраивание скорее мешает развитию нравственности, нежели помогает ему. Само изначальное, с детства проявившееся стремление будущего святителя к Богу и монашеству толкуется у Лескова в духе масонской магии: «Набожность и благочестие были, кажется, врожденною чертою Брянчанинова. По крайней мере, по книге, о нем написанной, известно, что он был богомолен с детства, и если верить френологическим системам Галя и Лафатера, то череп Брянчанинова являл признаки “возвышенного богопочитания”» [2, т. 8, с. 232].

Нравственность и любовь, в частности, любовь к Отечеству в понимании Лескова так же весьма своеобразны и не православны. Уклонение от воинской обязанности, в толковании писателя, основанном, как сам он признался, на слухах, заставило двух «бессребреников», в частности, будущего святителя Игнатия, стать монахами: «По рассказам современников, Брянчанинов и Чихачев колебались уходить из мира в монастырь и решились на это только тогда, когда представилась необходимость взяться за оружие для настоящих военных действий» [2, т. 8, с. 240]. Лесков называет своих бессребреников «монахами» в кавычках, подчеркивая, что пострижение для них – это лишь прикрытия для продолжения настоящей (в его понимании) праведной жизни. В итоге восприятию читателей предлагается откровенное и наглое искажение событий жизни и душевных переживаний святителя Игнатия.

Здесь, как обычно, Лесков в своей словесной паутине обличает и ложность Православия, оправдывающего войну за Отечество, и гнилость самодержавного правления, основанного на Православии.

Идеал подлинной любви и нравственности у Лескова пантеистичен. Он явлен образом старца Памвы в «Запечатленном ангеле» (1872), который в храме дикой природы уединенно молится некоему «богу», безлико явленному во всем сущем, и помогает частицам этого вездесущего божественного духа, заключенным в человеческих душах и телах («запечатленным ангелам»), излетать обратно в обезличенное божественное всебытие. Так, он обращает в свою веру юного раскольника Леонтия, благославляет его на смерть и соглашается с рассказчиком, заметившим: «Ты из него душу, как голубя из клетки, выпустил!», – добавляя «с радостью: – Улетел наш Лева!» [2, т. 4, с. 365].

Не любя Православие, Лесков не любил и русский народ. Ведь как заметил противник его на писательском поприще, Достоевский, вся сущность русского народа в Православии и без этой своей веры народ существовать не может: «Русский народ весь в Православии и в идее его. Более в нем и у него ничего нет – да и не надо, потому что Православие всё» (Записи, 1880 – 1881) [1, т. 27, с. 64]. И точно так же, в отличие от Достоевского, Лесков не любил православную государственность, созданную русским народом – самодержавие. Этой триединой нелюбовью сокровенно проникнута образность всех его произведений.

Ссылки:

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л., 1972–1990.
2. Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956 – 1958. Т. 11. С. 7. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием в скобках тома и страницы арабскими числами.
3. Русские писатели о литературе: в 2 т. Т. 2. – Л., 1939. – 516 с.

И. В. Неронова

irinaneronova@gmail.com

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Город как пространство и персонаж в цикле М. Фрая «Лабиринты Ехо»*

Аннотация. В статье анализируются образы городов в цикле М. Фрая «Лабиринты Ехо». Выделяются топосы подлинного рая, связанные с категориями свободы, чуда. Идея развития для такого топоса воплощена в образе моста как символа перехода, идея преобладания жизни над смертью – в образе городского трактира. Анализируются топосы ложного рая, связанные с испытанием героя выбором между свободой и любовью, бессмертием, чудом. Образы городов можно рассматривать как образы персонажей, выполняющих в цикле функцию помощника или вредителя.

Ключевые слова: Макс Фрай, «Лабиринты Ехо», город, пространство, свобода.

I. V. Neronova

Town as space and character in M. Frei cycle Labyrinths of Ekho

Abstract. In the article the author analyses the images of cities in M. Frei cycle The Labyrinths of Ekho. The author describes images of spaces that can be considered as a genuine paradise connected with ideas of freedom and miracles. The idea of the hero's evolution is realized with an image of a bridge as a symbol of transition. The idea of predominance of life over death is realized with an image of a tavern. The author describes the images of cities as a false paradise connected with a challenge for the hero who has to make a choice between freedom and love, immortality, and miracle. All the images of towns in the cycle can be considered as images of characters who can be a helper or a wrecker to the hero.

Keywords: Max Frei, Labyrinths of Ekho, city, town, space, freedom.

* Исследование выполнено в рамках инициативной НИР VIP-019.

© Неронова И. В., 2022

Цикл повестей Макса Фрая «Лабиринты Ехо» (26 повестей, объединенных в 8 сборников) неразрывно связан с топосом города, название которого входит заголовок цикла – Ехо. Герой цикла, Макс, чья жизнь в нашем мире банальна и бессмысленна, начинает видеть сны о некоем городе, и с помощью встреченного во сне человека совершает путешествие между мирами.

Рассказываемые самим героем приключения разворачиваются, кроме Ехо, и в других городах, принадлежащих различным мирам. Макс ощущает себя горожанином: «Я никогда не слышал, чтобы волк заблудился в лесу, даже если это и не тот лес, в котором он родился. Наверное, существует и какой-нибудь неизученный пока «инстинкт горожанина» – если уж можешь ориентироваться в одном большом городе, у тебя не будет особых проблем с другими мегаполисами» [7]. Наиболее значимыми и подробно описанными являются в цикле такие города, как Ехо, Кеттари, Нюрнберг, Харумба, Черхавла и Тихий город.

В художественном мире М. Фрая сознанием обладают не только люди (и другие разумные существа), но и целые миры или отдельные пространства. Так, древний колдун Махи Аинти, возродивший разрушенный город Кеттари, говорит: «Новорожденный Мир очень капризен, у него свои причуды. Джуффина, например, он вообще не хочет близко к себе подпускать, а почему, спрашивается? Лично я понятия не имею. Хотя, по идее, кому бы и знать, как не мне?» [7]. Или, говоря о парке, появившемся рядом с созданным Максом городом в горах: «Видишь ли, этот твой парк – удивительное существо. Мне еще предстоит попотеть, чтобы понять, что он такое» [7]. Пространство, в котором оказывается Макс, подробно и эмоционально описывается, а интуиция позволяет герою заранее оценить враждебность или «дружелюбие» того или иного города.

Так, Ехо и Кеттари воспринимаются героем как идеальное пространство, связанное со сном и чудесами: «Среди множества сновидений я выделял несколько особых мест, которые *снились* мне с известной регулярностью. <...> И еще один город, мозаичные тротуары которого очаровали меня с первого взгляда. В этом городе у меня даже имелось любимое кафе, название которого мне никогда не удавалось вспомнить после *пробуждения*. Потом-то, попав

в настоящий трактир «Обжора Бунба», я сразу же узнал его. Даже обнаружил свой любимый табурет между барной стойкой и окном во внутренний дворик» [7] (о Ехо) или «Сквозь тонкую подошву сапожек я ощущал нежное тепло этих желтых камней. Тело стало легким и счастливым, словно вдруг пришло время учиться летать. Кеттари был прекрасен, как мой любимый *сон*, да и сам я сейчас чувствовал себя скорее *сновидцем*, чем бодрствующим человеком» [7] (о Кеттари) [курсив мой. – И. Н.]. Сравнение со сном в контексте цикла оказывается особенно значимым, поскольку сон – это особый, возможно более подлинный, способ существования, а не иллюзия (ср.: «Нет вещей «поважнее», чем некоторые сны. Странно, что я вынужден говорить об этом человеку, черпающему могущество в сновидениях!» [7]).

В Ехо для героя начинается путь, полный чудес, в Кеттари Макс узнает о своей природе Вершителя, могущественного существа, чьи желания становятся реальностью, а также дает жизнь своим любимым снам – городу в горах и хищному английскому парку. Чувство причастности к чудесам и свобода, связанные с пространством Кеттари и Ехо, делают эти города столь важными для героя.

Восприятие земных городов, первоначально столь чуждых Максу, меняется в зависимости от внутреннего состояния героя, и мир, ставший для него чужим, перестает быть уродливым и отталкивающим: «В те дни я наконец-то отдал должное миру, где когда-то родился и который прежде не слишком-то любил. Я понял, что это невероятное место <...> Следовало признать, что с миром, где я родился, все в полном порядке. Это со мною, болваном, что-то было не так, пока я принадлежал ему. Но ведь нет никакой разницы, где находиться. Если вообще что-то имеет значение, так это – существо, из сердца которого ты смотришь вовне» [4].

Из череды земных городов особенно выделяется Нюрнберг, в котором Макс, ставший существом, воплощающим чужие страхи, снова обретает себя: «Выпив кофе, я вышел из бара и оказался на одной из узеньких улочек древнего Нюрнберга. Дул холодный ветер с реки, он был немного похож на ментоловый ветер Кеттари, – как тень бывает похожа на предмет, который ее отбрасывает. <...> Проснулся я от холода. Огляделся и с изумлением по-

нял, что уже не сижу на скамейке, а стою на большом каменном мосту. Холодный ветер с реки пронизывал меня до костей. <...> Судя по всему, я был не в Риме, но вот где? Город казался мне смутно знакомым, особенно холодный ветер, так похожий на ветер Кеттари. «А вдруг?..» – мелькнула у меня дикая надежда.

Но, разумеется, я был не в Кеттари, а в Нюрнберге. Я уже был здесь однажды, в самом начале своей дурацкой «одиссеи». <...> Я оторвался от каменных перил и медленно пошел по мосту, навстречу печальным, позеленевшим от времени зверюгам, которые охраняли табличку с названием. Я рассеянно уставился на табличку и рассмеялся: оказывается, я только что стоял на «Мосту Макса», или на «Максовом мосту», – если переводить дословно!» [4]. Именно на мосту в Нюрнберге к герою начнет возвращаться память о прошлом в Ехо. Холодный ветер с реки, дважды встречающийся в описании Нюрнберга, напоминает о холодном ветре с Хурана, реки, разделяющей Ехо на два берега; ментоловый ветер – самый узнаваемый атрибут Кеттари. Ветер, так часто упоминаемый в описании любимых городов Макса, связан с представлением о свободе, и Нюрнберг также становится тем местом, где герой обретает свободу от нечаянно полученной судьбы странного сверхъестественного существа.

Мост – специфическое городское пространство, объединяющее Ехо, Кеттари и Нюрнберг. В Ехо – это Гребень Ехо и Королевский мост, рядом с которым находится Дом у Моста, где располагается Тайный Сыск, место службы Макса. В Кеттари – это множество мостов, связывающих различные версии новорожденного города. В Нюрнберге – Максов мост, где герой обретает себя. Мост в «Лабиринтах Ехо» обладает семантикой духовного перехода: Дом у Моста – это место, где Макс приобщается к тайнам и чудесам, Мост Времени связывает времена («Мост между Мирами, о котором я тебе говорил, – не метафора. Он действительно существовал, этот грешный мост. Я однажды видел, как старый Махи уходил по этому мосту туда... нет, «в тогда», когда он был молод и неопытен: советоваться со старшими, по его собственным словам. <...> Я и сам хотел последовать за ним по этому мосту, но, веришь ли, мне тогда не хватило мужества» [5]), начав вести записи о случившемся в Ехо, потерявший себя герой «построил первый шаткий

подвесной мост, связывающий меня с прошлым» [4]. Самый часто упоминающийся в цикле атрибут Ехо – это мозаичные *мостовые* (более 30 повторов, из них 22 – в первых сборниках цикла, «Чужак» и «Волонтеры вечности»), что не только создает маркер пространства Ехо, но и подчеркивает влияние самого города на развитие героя, только столкнувшегося с чудесами.

Второе объединяющее указанные города пространство – это трактир, кафе или бар, то есть место, связанное с пищей. Еда в целом занимает значимое место в цикле: персонажи много и со вкусом едят на рабочих совещаниях («не опаздывай на веселую вечеринку, которую господин «почетнейший начальник» обычно именуется совещанием» [3]), перекусывают и обедают в трактирах, собирают там городские сплетни и новости. Изобилие еды, зачастую невероятно преувеличенное, заставляет вспомнить о пирах в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле, и также связано со смехом и победой жизни над смертью, как и в знаменитом ренессансном романе [1].

В цикле три города оказываются «ложным раем»: зачарованный город Черхавла, город мертвых Харумба и Тихий город, который невозможно покинуть. Черхавла манит героя своими тайнами и готова выполнить все его желания: «Ты же любишь гулять по незнакомым местам, правда? Пока мы шли сюда от городской стены, тьма скрывала город, так что ты еще ничего толком не видел. Поэтому завтра тебе предстоит настоящая встреча с Черхавлой. Когда ты проснешься, в городе будет ночь – если ты предпочитаешь ночь. А если захочешь, будет светить солнце. Но сначала вам обоим непременно нужно здесь поспать. Сны, которые вам приснятся, – это что-то вроде платы за вход. С вас не убудет, а Черхавла любит лакомиться чужими снами. Именно поэтому вас сюда и пускают, по правде говоря. Взамен вы получите все, что вам требуется. Не мы открываем пришельцам здешние чудеса, это делает сам город. А он нетороплив, когда голоден» [5]. Макс ощущает чуждость Черхавлы, боится лишиться своих снов и свободы, оставшись пленником иллюзий города. Так рай приобщения к чуду оказывается ловушкой.

Вторым ложным раем является Харумба, построенная бессмертными эльфами для своих смертных детей, поэтому для жи-

теля этого города жизнь будет вечной в пределах зачарованного города. Но даже возможность подобного бессмертия в замкнутом пространстве Харумбы не прельщает героя: «Город Мертвых больше не казался мне пугающим местом, хотя и земным раем он тоже не был – скорее уж подобием сумрачного Лимба, дарующего своим обитателям бесконечное спокойствие и бесконечную грусть. По белым камням его изящных башенок дождевой водой струилась печаль. Я откуда-то знал, что бессмертные обитатели Харумбы навсегда утратили способность видеть сны, но иногда, лунными ночами, им удается взглянуть на этот берег глазами сонных птиц» [5].

Самым тяжелым испытанием для Макса становится Тихий город. Желая спасти своего начальника, сэра Джуффина Халли, Макс не только вынужден остаться в Тихом городе, тоскуя по Ехо, но и узнает, что сам он был выдуман Джуффином только для этой цели. Тихий город стремится стать для каждого жителя раем: «– Да уж, чем не рай, – криво улыбнулся я. – Самое смешное, что примерно так я его и представлял» [5]. Здесь, как и в Ехо, Макс находит трактир, куда приходит поболтать с новыми знакомыми, поселяется в доме с садом, однако его жизнь становится обыденной скучной жизнью мещанина: «Впрочем, и дней-то, в сущности, никаких не было. Только сумерки, в благоуханной синеве которых попытки отсчитывать время утратили всякий смысл. Я и сам утратил всякий смысл» [5]. Как и Черхавла, и Харумба, Тихий город лишает попавших сюда путешественников свободы, и одна из жительниц города объясняет это его характером: «Тихий Город помешан на любви. Он любит своих обитателей и делает все, чтобы внушить нам любовь к себе. Что ж, большинство моих знакомых действительно привязаны к этому месту, да и я сама, признаться, тоже. С другой стороны, Тихий Город ревнив, как шекспировский мавр, он собственник и нежный тиран, поэтому уйти отсюда невозможно» [5]. Единственным выходом для Макса становится безумие, раздражающее город: «Тихий Город гнул свою линию, я – свою. В отличие от тинственного голоса, я не брезговал нецензурной бранью <...> Я так увлекся, что не сразу заметил надвигающиеся перемены. В городе поднимался ветер. Синие сумерки сгустились до полной,

непроницаемой тьмы. Ветер усиливался. Я понял, что эта стихия пришла по мою душу, и торжествующе рассмеялся: будь что будет, а своего я добился! Я победил» [5]. Ветер, так напоминающий ветра Ехо, Кеттари и Нюрнберга, освобождает Макса и возвращает в родной мир.

Черхавла и Тихий город – воплощение желаний Макса о том, чтобы быть нужным и любимым, но их любовь оборачивается ограничением свободы, которую так ценит герой. Недаром коллеги постоянно напоминают Максу, что «любить человека и постоянно держать его при себе – отнюдь не одно и то же» [2]. Черхавла и Тихий город, обладающие сознанием (недаром у Тихого города есть голос, разговаривающий с героем), выступают в качестве персонажей, доказывающих эту истину герою.

Итак, образ ложного рая создается за счет ситуации выбора героя: сможет ли он отказаться от свободы в обмен на чудеса (Черхавла), бессмертие (Харумба), любовь (Тихий город). Топос города в данных случаях становится топосом испытания, которое герой проходит, делая правильный выбор. Топос подлинного рая (Ехо, Кеттари) связан с подлинностью свободы не только перемещения, но и выбора, что подчеркивается образами ветра и моста, неразрывно связанными с этими городами.

Путь героя в цикле «Лабиринты Ехо» можно представить как перемещение из чуждого герою пространства родного мира в миры Ехо и Кеттари, дающие Максу приобщиться к чуду, испытание героя выбором, который воплощен в образах зачарованных городов, возвращение в родной мир и разрешение вернуться в Ехо, которое Макс получает в эпилоге цикла.

Каждый из рассмотренных образов города в «Лабиринтах Ехо» можно рассматривать не только как аллегория подлинной или ложной ценности, с которой сталкивается герой, но и как персонажа, который становится помощником или вредителем для героя на пути его развития, что подчеркивается разумностью пространства или его элементов (мир, река, город, замок) в художественном мире Макса Фрая.

Ссылки:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.

2. Фрай М. Болтливый мертвец: сборник повестей [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litres.ru/maks-fray/boltlivyyu-mertvec/> (дата обращения 28.08.2022).

3. Фрай М. Власть несбывшегося: сборник повестей [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litres.ru/maks-fray/vlast-nesbyvshegosya/> (дата обращения 28.08.2022).

4. Фрай М. Волонтеры вечности: сборник повестей [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litres.ru/maks-fray/volontery-vechnosti/> (дата обращения 28.08.2022).

5. Фрай М. Лабиринт Мёнина: сборник повестей [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litres.ru/maks-fray/labirint-menina/> (дата обращения 28.08.2022).

6. Фрай М. Наваждения: сборник повестей [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litres.ru/maks-fray/navazhdeniya/> (дата обращения 28.08.2022).

7. Фрай М. Чужак: сборник повестей [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litres.ru/maks-fray/chuzhak/> (дата обращения 28.08.2022).

О. Е. Поздеева
pozdeevahelgs@gmail.com

Гордая героиня Ф. М. Достоевского в романе «Идиот»: проблема Двойника и Собеседника

Аннотация. В статье рассматривается гордая героиня романа Достоевского «Идиот» – Настасья Филипповна Барашкова. Выделяются две направленности личности героини в зависимости от выбора адресата коммуникации: Двойник и Собеседник. В статье определяется жанровый репертуар Настасьи Филипповны, устанавливается закономерность выбора речевых жанров в различных ситуациях общения.

Ключевые слова: Настасья Филипповна, Ф. М. Достоевский, Двойник, Собеседник, речевой жанр, интонаема.

О. Е. Pozdneeva

The proud heroine of F. M. Dostoevsky in the novel «The Idiot»: the problem of a Double and an Interlocutor

Abstract. The article deals with the proud heroine of Dostoevsky's novel «The Idiot» – Nastasya Filippovna Barashkova. Two orientations of the heroine's personality are distinguished depending on the choice of the addressee of communication: «Double» and «Interlocutor». The article defines the genre repertoire of Nastasya Filippovna, establishes the pattern of choosing speech genres in various situations of communication.

Keywords: Nastasya Filippovna, F. M. Dostoevsky, Double, Interlocutor, speech genre, intonem.

По мнению Н. А. Добролюбова, героев Ф. М. Достоевского, человеческое достоинство которых подверглось оскорблению, можно разделить на кротких и ожесточенных. Если кротким героям свойственно смириться с тяжестью своего положения, то герои ожесточенные (гордые) не готовы принять свою долю: они восстают

против света, отвергают общество, становятся способными «быть достаточными самим для себя и ни от кого в мире не попросить и не принять ни услуги, ни братского чувства, ни доброго взгляда», что часто приводит к их дальнейшему падению и гибели [3]. К гордому типу можем отнести главную героиню романа «Идиот» – Настасью Филипповну Барашкову.

В работах А. А. Ухтомского рассматриваются две противоположные направленности человеческой личности, которые раскрываются в процессе общения: Двойник и Собеседник. По мнению ученого, проявление той или другой стороны зависит от выбора адресата: если человек в процессе коммуникации ориентируется на себя, то он раскрывает своего Двойника, если же он ориентируется на другого участника беседы, то проявляется Собеседник. Ухтомский определяет «Двойника» как человека, внимание которого сконцентрировано на самом себе; человека, ищущего в адресате те же черты, в результате чего адресат становится ему неприятен и вызывает недоверие. «Собеседник», согласно работе ученого, – это личность, которая искренне и бескорыстно интересуется адресатом сообщения, человек, который отторгает свой эгоизм и направленность внутрь собственного «я» [5, с. 327].

Одним из способов раскрытия внутреннего мира героев в литературном произведении является их монологическая речь и диалог с другими героями. Важнейшая единица коммуникации – высказывание – была выделена еще М. М. Бахтиным, который связывал ее с понятием речевого жанра [2, с. 250]. Исследование речевых жанров является важной проблемой современной филологии. Выбор речевого жанра зависит от сферы и ситуации общения.

В нашей работе мы опираемся на классификацию жанров, представленную Л. К. Цеплитисом в труде «Анализ речевой интонации». Исследователь говорит о необходимости выделения из всего речевого потока отдельных единиц – интоном, с помощью которых можно установить значение фразы. Интоному он определяет как модель интонации, которая отражает психические процессы, происходящие в разуме говорящего, оценку им высказывания собеседника и направленность речи на определенного адресата. По смысловому значению высказывания исследователь делит

все интонемы на четыре категории: интеллектуальные, волюта- тивные (волевые), эмотивные (эмоциональные) и изобразительные [8, с. 160–161, 166].

Раскрытие внутреннего мира Настасьи Филипповны Ба- рашковой происходит во время ее именин. Кульминацией этой сцены является монолог героини, в котором сочетается множество речевых жанров, построенных на разных типах интоном. Если рассмотреть весь монолог, то можно заметить обилие восклица- тельных и вопросительных предложений, с помощью которых создается интонация, созвучия и повторы некоторых слов («одна-одинехонька», «думаешь-думаешь», «мечтаешь-мечтаешь», «за собой за распутной»). Подобный способ передачи речи напо- минает жанры причитания и плача. Разделив монолог героини на отдельные фразы, можно выделить и другие, среди которых преобладают те, что формируются при помощи эмотивных и волю- тативных интоном.

В монологе Настасьи Филипповны представлены такие жанры, которые создаются на основе волюта- тивных интоном, – это угро- за («тебя в толчки выгоню»), приказ («давай их [сто тысяч] сюда, всю пачку», «не клянись, не верю»), призыв («лучше сейчас оду- маться, чем потом»), упрек («она распутная, а ты ее брать хотел»). К жанрам, образованным с помощью эмотивных интоном, отно- сятся здесь удивление («это в этой-то пачке сто тысяч?»), презре- ние («генерал и будет у него в няньках, – ишь за ним увивается»), недоумение («да неужто мне его загубить было?»), утешение («да что вы всё плачете? <...> я вам с Пашей много оставляю»; «этак-то лучше, князь, право, лучше, потом презирать меня стал бы»), самоуничижение («я тебя, честную девушку, за собой за распутной ухаживать заставляла»), насмешка, обращенная к себе и к князю Мышкину («вот все такого, как ты воображала, доброго честного, хорошего и такого же глупенького»). В конце всего вы- сказывания героини происходит градация, нарастание гнева («опо- зорит, разобидит, распалит, развратит, уедет»), которое переходит в самообличение («тысячу раз в пруд хотела кинуться, да подла была, души не хватало») [4, с. 143–144].

В совокупности монолог представляет собой исповедь, откρο- вение о жизни, которое позволяет понять сложный и противоречи-

вый характер Настасьи Филипповны. В данной сцене речь героини направлена на собственное «я», свою судьбу, обиду, нанесенную ей, поэтому можем сказать, что здесь проявляется Двойник. Это лишь одна сторона личности гордой героини.

Характер Настасьи Филипповны иначе раскрывается в письмах к Аглае Епанчиной. В них набор жанров становится несколько иным, среди них снова присутствуют те, что образованы от эмоциональных и волюнтаристических интонаций: признание («вы для меня – совершенство», «я вас люблю»), объяснение («для меня вы то же, что и для него: светлый дух, ангел»), откровение («я бы его убила»), предчувствие («он меня убьет прежде»), желание («я вас хочу соединить»), самообличение («я отказалась от мира»; «я уже почти не существую и знаю это, Бог знает, что вместо меня живет во мне»), самоуничтожение («будь я хоть сколько-нибудь вам равна»). В отличие от устной речи героини, в ее письме появляются изобразительные интонации, посредством которых героиня передает свои образные картины. Например, так строится описание картины, с которой Настасья Филипповна ассоциирует образ Аглаи: «я бы изобразила его [Христа] одного», «ребенок играл подле него», «Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво осталась на светлой головке ребенка» и т. д. [4, с. 379–380].

Отрывки из писем, в отличие от монологической речи героини, содержат меньший диапазон эмоций, отсутствуют противоречивые моменты. Вся письменная речь более логична и обдуманна. В данном отрывке эмоциональный спектр можно охарактеризовать с помощью двух групп, выделенных Цеплитисом: нежность и уважение. Героиня раскрывается, с другой стороны, в этих письмах показаны ее внимание к другому человеку и желание доверительного исповедального общения. Можем сделать вывод, что в письмах проявляется другая сторона ее личности – Собеседник.

Таким образом, приходим к выводу, что гордая героиня Ф. М. Достоевского сочетает в себе обе направленности человеческой личности, выделенные А. А. Ухтомским, – Двойника и Собеседника, которые проявляются в зависимости от ситуации общения и выбора адресата. Если ее речь направлена на себя, то проявляется Двойник, для которого свойственен определенный набор

речевых жанров: угроза, упрек, презрение, насмешка. Если же речь направлена на другого человека, лишена эгоизма, то проявляется Собеседник, которому свойственны жанры признания, откровения, объяснения.

Ссылки:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Добролюбов Н. А. Забытые люди / Н. А. Добролюбов // Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. – М.: Наука, 1970 [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0200.shtml (дата обращения: 22.09.2022).
4. Достоевский Ф. М. Идиот: Роман // Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 8. – Л.: Наука, 1973. – 511 с.
5. Федорова Е. А. Доминанта души и хронотоп Раскольников: от «Двойника» к «Собеседнику» (по А. Ухтомскому) // Социальные и гуманитарные знания. – 2016. – Т. 2. – № 4. – С. 327–332.
6. Ухтомский А. А. Заслуженный собеседник. Этика. Религия. Наука. – Рыбинск: Рыбинское подворье, 1997. – 567 с.
7. Ухтомский А. А. О хронотопе // А. А. Ухтомский. Доминанта. – СПб., 2020. – С. 64–68.
8. Цеплитис Л. К. Анализ речевой интонации. – Рига: Знание, 1974. – 272 с.

М. М. Полехина

illusio2008@yandex.ru

Московский государственный институт международных отношений
(университет) МИД России (Одинцово, Россия)

Аксиологический подход к интерпретации художественного текста

Аннотация. На материале художественных произведений Надежды Тэффи в статье рассматриваются аксиологические доминанты, транслируемые автором. Вопросы конституирования нравственно-этических ценностей, особенностей их проявления в социально-культурном пространстве художественного текста, выстраивании иерархии в системе аксиологических представлений неизменно оказываются в центре авторских интерпретаций. Тэффи обращается к конфликтологии чувств и поступков своих героев, не предлагая открытых формулировок и тенденциозных установок. Мы рассматриваем эмоционально-смысловые доминанты художественных текстов как комплекс когнитивных и эмоциональных эталонов. В качестве аксиологических доминант выделяются такие концепты как жизнь, любовь, жалость, сострадание, красота, терпимость. Автор создает художественную картину мира, где каждый герой оказывается носителем личностных смыслов, оценивает этот мир и себя в нем через дихотомию добра и зла. Аксиологические доминанты в произведениях Тэффи отражают ценности, являющиеся средствами морального, социального, культурного и мировоззренческого самоопределения ее героев.

Ключевые слова: Надежда Тэффи, аксиология, ценностные доминанты, псевдоценности, художественная картина мира, культура.

М. М. Polekhina

Axiological approach to the interpretation of a literary text

Abstract. Based on the material of Nadezhda Teffi's works of art, the article examines the axiological dominants broadcast by the author.

The questions of the constitution of moral and ethical values, the peculiarities of their manifestation in the socio-cultural space of a literary text, the building of a hierarchy in the system of axiological ideas are invariably at the center of the author's interpretations. Teffi refers to the conflictology of the feelings and actions of his characters, without offering open formulations and tendentious attitudes. We consider the emotional and semantic dominants of literary texts as a complex of cognitive and emotive standards. Such concepts as life, love, pity, compassion, beauty, tolerance stand out as axiological dominants. The author creates an artistic picture of the world, where each character is the bearer of personal meanings, evaluates this world and himself in it through the dichotomy of good and evil. Axiological dominants in Teffi's works reflect the values that are the means of moral, social, cultural and ideological self-determination of her characters.

Keywords: Nadezhda Taffy, artistic picture of the world, culture, axiology, value dominants, anti-values.

Сегодня особенно остро встает вопрос о конституировании нравственно-этических ценностей, об изменениях в их интерпретации, особенностях проявления и иерархии в социально-культурном пространстве [11]. Традиционные конструкты *добро, истина и красота* подвергаются переосмыслению, прагматизм и меркантильность становятся доминантами мироощущения современного человека. В мире, где равнодушно воспринимаются насилие, озлобление и нетерпимость, особенно важно обратиться к произведениям, которые, отражая конфликтологию человеческих чувств и поступков, представляют систему ценностей, служащих ориентирами в быстро меняющейся реальности. В связи с этим возрастает значение ценностного подхода в рассмотрении художественных текстов, «разработке методологии и методики такого рода анализа» [9].

Следует заметить, что тексты высокохудожественных произведений не дают открытых формулировок, тенденциозных установок их авторами, но вместе с тем такая литература содержит «выражение убежденностей или верований говорящего на основе его ценностного мотивационного отношения... в дискурсивном пространстве текста...» [6]. Автор большой литературы формирует сознание читателя, влияя на его жизнь и его мироощущение, о чем писал в своих работах М. М. Бахтин, отмечая, что «ни один

культурный творческий акт не имеет дела с совершенно индифферентной к ценности, случайной и неупорядоченной материей...» [2, с. 88]. Исходя из того, что аксиологический подход к интерпретации художественного текста предполагает выявление аксиологических доминант в его содержании, мы, вслед за В. П. Беляниным, обращаемся к эмоционально-смысловой доминанте как комплексу когнитивных и эмотивных эталонов, характерных для избранного автора и служащих основой структуризации и вербализации картины мира в том или ином художественном тексте... [3]. Учитываем то положение, что художественное произведение – это всегда личностная интерпретация окружающей действительности, и автор, как правило, в своем произведении отражает только те фрагменты и те позиции, которые ему понятны и близки, использует языковые, стилистические элементы, наполненные личностным смыслом и наиболее полно выражающие его эмоциональное состояние и ценностное отношение к изображаемому.

Важность аксиологического подхода в интерпретации литературных текстов, адекватной трактовке *аксиологических доминант* в содержании художественного материала подчеркивается в работах Т. С. Власкиной, Н. Гартман, И. А. Есаулова, Т. А. Касаткиной, Е. В. Кузнецовой, В. А. Недзвецкого, А. М. Новикова, В. Б. Петрова, Е. В. Поповой, В. А. Свительского, Л. Н. Столовича, В. Е. Хализева, А. В. Филатова, Л. Ю. Фуксон и др. Согласно словарным определениям, под аксиологической доминантой художественного текста подразумевается его главная идея, основной признак или важнейшая составляющая. Это «ядерное», сущностное значение «несет самостоятельную информацию и является индикатором основного смысла» [10]. «... Доминанта – главная смысловая часть текста. Она выражается словами на языке собственных мыслей, является результатом переработки текста в соответствии с индивидуальными особенностями читателя» [10, с. 104]. С позиции аксиологии, доминанта отражает ценности, являющиеся ведущим фактором развития гуманитарной культуры личности как средства морального, социального, культурного и мировоззренческого самоопределения [7, с. 49].

Обращение к аксиологии Надежды Тэффи позволяет рассмотреть систему ценностей, доминирующую в сознании автора

и определяющую авторские приоритеты в восприятии реальности. В произведениях писателя аксиологическими доминантами всегда оставались такие концепты как *жизнь, любовь, жалость, сострадание, красота, терпимость*. И в годы пребывания в России, и в эмиграции Тэффи оставалась верна самой себе: она создает художественную картину мира, где каждый герой оказывается носителем личностных смыслов, и каждый герой по-своему дорог Тэффи. Автор оценивает этот мир и себя в нем через дихотомию добра и зла, ее произведения остаются произведениями о поисках героями своего места в мире ложных и подлинных ценностей. Аксиологические доминанты в произведениях Тэффи отражают ценности, являющиеся средствами морального, социального, культурного и мировоззренческого самоопределения ее героев.

Нами были проанализированы произведения Надежды Тэффи, входящие в сборники: *«Городок: Новые рассказы»* (1927), *«Книга Июнь»* (1931), *«Ведьма»* (1936), *«О нежности»* (1938) *«Земная радуга»* (1952) и др. Было установлено, что наибольшее количество контекстов и определяющих их цитат отражают такие общечеловеческие ценности, как *«жизнь», «любовь», «красота», «семья», «дом», «жалость», «сострадание»*. Можно утверждать, что такие ценности, как «человек», «судьба» и «будущее» являются приоритетными у Тэффи. Вместе с тем наряду с выявленными ценностями в текстах писателя присутствуют и псевдоценности – человеческие пороки, такие, как «глупость», «трусость», «гордыня», «тщеславие», «эгоизм», «хитрость», «равнодушие», «жестокость». Эта примечательная особенность характеристики аксиологических доминант была отмечена в работах Л. Н. Столович, которым отмечалось, что «...все ценности (этические, эстетические и т. д.) распадаются на позитивные и негативные» [10, с. 300], при этом каждой ценности соответствует своя антиценность, на фоне которой полнее раскрывается ее значимость.

Аксиологический анализ контекстов вышеназванных произведений позволил вычленить аксиологические доминанты, которые отражают мир, где главными ценностями выступают *«жизнь», «любовь» и «сострадание»*.

Тэффи представляет жизнь как многогранный, эмоционально сложный, непредсказуемый и постоянно меняющийся процесс. Со-

страдание – как сочувствие, сопереживание героями чужого горя, беды, уподобление чужого эмоционального состояния своему эмоциональному состоянию. Любовь – как многоликую, многогранную общечеловеческую ценность.

Большой удачей Тэффи стала ее книга «Все о любви» (1946): Тэффи погружается в лирическую стихию, окрашенную светлой грустью. Ее творческие поиски во многом близки художественным исканиям И. Бунина, который в те же годы работал над книгой «Тёмные аллеи». Сборник «Все о любви» – история одного из самых загадочных и непредсказуемых чувств, по Тэффи, любовь – это выбор креста: «Какой кому выпадет!» Георгий Адамович лаконично и емко определил содержание ее творчества как «"Все о любви"... Ни о чем другом она, в сущности, и не писала» [1, с. 128–129].

Связанные тесными дружескими отношениями на протяжении многих лет и особенно сблизившиеся в эмиграции, Тэффи и Бунин неоднократно обменивались мыслями и замыслами. Пережив ужасы двух войн и трех революций, оба писателя особенно остро чувствовали земную красоту и радость человеческого общения, ничем не измеримую ценность истинной любви. Все, что происходило в повседневном настоящем, воспринималось писателями с точки зрения вечности, и это определяло высоту авторской позиции каждого. И Тэффи, и Бунин волновали проблемы жизни и смерти, одиночества человека в мире, роли судьбы и власти случая в повседневном круговороте событий, вопросы, связанные с неодолимым стремлением художника к продолжению жизни за пределами земного существования. Все это так или иначе объединялось в художественном сознании писателей темой любви в высоком философски-эстетическом плане и конкретно бытовом воплощении [4].

Утверждая, что любовь – это выбор креста, Тэффи чаще всего изображала *любовь-обманилицу*, которая мелькнет на мгновение яркой вспышкой, а потом надолго оставит героиню в тоскливом беспросветном одиночестве. Для Бунина любовь – это тайна, а женщина – неразгаданная загадка, которая внушает неизъяснимый трепет, восторг и непреодолимую страсть.

Для Тэффи любовь – это нежность, жалость, восторг и влечение. Но даже наличие всех этих чувств еще не говорит о любви

для Тэффи, если в ней нет таинственной, непознанной и непознаваемой силы. Только при наличии последнего и «может вырасти вечное и великое солнце – любовь». Потому что каждая человеческая душа, стремящаяся к Богу, в любви становится ближе друг к другу и только так осуществляется человек. Тэффи верит в теорию «мировой души», общей для всего живого. «Возврат в единое» радует ее, лишая страха перед неизбежным. Комический ракурс видения мира, характерный для Тэффи, заменяется трагическим мироощущением, в котором почти не остается места для смеха, а земное чувственное восприятие жизни становится близким отвлеченно мистическому.

Книгу «Все о любви» называют энциклопедией одного из самых загадочных человеческих чувств, на ее страницах сосуществуют самые разные женские характеры и типы любви: самоотверженная и безответная, зверино грубая и утонченно рафинированная, легкий флирт и всепоглощающая страсть. Событийность часто ограничивается случайной встречей, житейской историей, легкой интригой или любовной драмой. Герои обычно действуют в узких пределах частного салона, дорогого пансиона, гостиной, светского раута, купе вагона и пр. Тем не менее, почти в каждом рассказе присутствует философско-эмоциональный подтекст, который переводит случайное в общезначимое. Эмоции Тэффи всегда сопряжены с ценностными ориентациями. Ее произведения – это всегда система эмоционально-ценностных концептов. Тэффи остается верна своим художественным принципам: ее тончайшая ирония возвышает героев над противоречиями бытия, над изменчивой прозой повседневности.

Ирония в рассказах Тэффи строится на соположении контрастов. Противопоставленность персонажей, ситуаций сопровождается определенной оценкой, выражается в авторской позиции. Обычно такая оценка связывается с установлением ценностного отношения между субъектом и объектом. Если комическая реакция доводится до крайней степени эмоционального напряжения, то ирония умеряет эмоции (благодаря стыку эмоций противоположных тональностей). Семантика высказывания представляет собой совокупность эмотивно-оценочных и ассоциативно-образных характеристик. Одобрение и симпатии передаются через отри-

цательную модальность – неодобрения. При внешнем одобрении, похвале создается эффект скрытой насмешки. Ирония в художественном мире Тэффи становится не просто видом комического, направленным на объекты, заслуживающие разоблачения и противопоставленные эстетическому идеалу, а способом мышления: посредством иронии Тэффи выходит на контакт с читателем. Окрашенные светлой печалью, раздумья Тэффи о *любви, сострадании, нежности, чуткости к ближним, умении прощать* вписывались в общий контекст идейно-эстетических исканий русской эмиграции, отражали горячие споры о ее судьбах, о сохранении русской культуры и родного языка.

Бесспорно, что в эмиграции голос Тэффи звучал грустно и тревожно: черный цвет преобладает не только в ее прозе, но и в ее лирике. Символика цвета всегда была для нее одним из способов выражения собственного мироощущения и оценки происходящего. Эмиграция лишила цветовую палитру Тэффи ярких красок. В сборнике «Passiflora» доминируют не красный и желтый, а белый и черный цвета: черный карлик, горбун, который погасил солнце, белый лебедь, плачущий о северных озерах, лунный бред, черное запястье, серебряный корабль смерти. Тэффи оплакивает свой крестный путь, добрый смех нередко оставлял ее, улыбка превращалась в гримасу боли: в ее произведениях просматривается избыточность неопределенных местоимений (кто-то, что-то, кому-то), мрачная фантастика (горбун, черноносые горбунята), образ Христа, которому не смеет показаться героиня, все это подчеркивает тревожное состояние души Тэффи, одолеваемой сомнениями. Из светлых красок в палитре поэта остается только синяя, символизирующая оставленную Россию. Образ России ассоциируется с синими озерами, ласковой лазурью голубого неба, волшебным голубым садом, («Я нездешняя, я издалека». «Я синеглаза, светлокудра». «Весеннее» и др.). Обе книги эмигрантских стихов Тэффи («Passiflora» и «Шамрам») звучат печалью по оставленной родине и былой жизни. Россия порой выступает в облике седой старухи, потерявшей своих детей. В стихотворении «Русь» Тэффи создает трагический образ матери, отпевающей сына, повешенного на той самой веревке, которую она сплела собственной рукой: «Долгие зимы я прыжу прыла...».

В заключение хочется отметить, что Тэффи – уникальное явление в истории русской литературы: она никогда не была судьей чьих-либо самых неблагоприятных поступков, не выносила приговоров, не критиковала. В ее творчестве тонко и ненавязчиво представлена конфликтология чувств и поступков героев, оказавшихся в сложных жизненных ситуациях, но мы не найдем в этих книгах открытых осуждающих формулировок и тенденциозных установок. Она иронизировала, улыбалась, иногда смеялась, порой язвительно, но никогда не было зла в этом смехе, и было в ее исповедях что-то легкое, нежное, чеховское. Морализм, назидательность – не стихия Тэффи: ее жизнь, судьба, творчество представляются единым культурным текстом, радостное отношение к жизни Тэффи можно сравнить с пушкинским отношением к бытию. Ее нравственная формула – достоинство свободного человека, не терпящего над собой насилия.

Когда мы говорим о ее простоте, иронии и лиризме, мы прикасаемся к области гуманистических категорий, к системе общечеловеческих ценностей. Мы рассматриваем эмоционально-смысловые доминанты художественных текстов Тэффи как комплекс когнитивных и эмотивных эталонов. Мир ее героев неблагоприятен, порой смешон, иногда глубоко трагичен, но он бесконечно дорог автору. Тэффи грустит и радуется жизни, природе, старикам и детям, которые являются хранителями природного нравственного начала – «человека-просто». Тэффи – начисто лишена протеизма, для нее нет путей совершенствования личности, самооценность человека для нее безусловна, поэтому так безусловна и всеобщая любовь к Тэффи.

Ссылки:

1. Адамович Г. Тэффи // Г. Адамович Одиночество и свобода. – СПб.: Алетейя, 2002. – 476 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. – СПб.: Азбука, 2000. – 337 с.
3. Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе). – М.: Тривола, 2000. – 248 с.
4. Кулабухова М. А., Кулабухов Д. А. Россия как ценностно-смысловая доминанта в судьбе и творчестве И. А. Бунина // Наука. Искусство. Культура. – Вып. 3 (27). 2020. – С. 76–95.

5. Лингвистика и аксиология. Этносемиотрия ценностных смыслов: коллективная монография / под ред. Л. Г. Викуловой. – М.: ТЕЗАУРУС, 2011. – 352 с.

6. Михеева С. Л. Аксиологические доминанты художественного текста (на материале русской прозы XIX–XXI вв.): монография / С. Л. Михеева, О. А. Дмитриева. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2020. – 160 с.

7. Мосиенко Л. В. Аксиологические доминанты в художественных произведениях Гийома Мюссо // Вестник Оренбургского государственного университета. – № 11 (172). – 2014. – С. 47–52.

8. Петрова Л. М. Аксиологические доминанты в повести И. С. Тургенева «Фауст» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 6 (69). – С. 201–205.

9. Серебренникова Е. Ф. Аспекты аксиологического лингвистического анализа // Е. Ф. Серебренникова, Н. П. Антипов, Ю. А. Ладыгин, Ю. М. Малинович. Лингвистика и аксиология. – Москва: Тезаурус, 2010. – С. 7–26; Серебренникова Е. Ф. Этносемиотрия ценностных смыслов. – Иркутск: ИГЛУ, 2008. – С. 8–62.

10. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина: Очерки истории эстетической аксиологии. – М.: Республика, 1994. – 464 с.

11. Шиян А. А. Конституирование смысла и понимание Другого у Шюца и Гуссерля // Вопросы философии. – 2016. – № 9. – С. 186–197.

К. Е. Полтевская

poltevskaia@yandex.ru

Ярославский государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского (Ярославль, Россия)

Пьеса А. С. Суворина «Вопрос»: между классической и «новой» драмой

Аннотация. В статье проводится анализ драматургического метода А. С. Суворина на примере пьесы «Вопрос» с точки зрения соотношения в нем принципов классической и «новой» драмы. Проанализированы такие элементы драматургического метода, как сюжет, конфликт, хронотоп, речевая организация и жанровое своеобразие. Установлено, что пьеса Суворина занимает промежуточное положение между классической и «новой» драмой.

Ключевые слова: А. С. Суворин, классическая драма, «новая» драма, сюжет, конфликт, жанр, хронотоп, драматический диалог.

К. Е. Poltevskaia

The play by A. S. Suvorin «The Question»: between classical and «new» drama

Abstract. The article analyzes the dramatic method of A. S. Suvorin on the example of the play «The Question» from the point of view of the correlation in it of the principles of classical and «new» drama. Such elements of the dramatic method as plot, conflict, chronotope, speech organization and genre originality are analyzed. It has been established that Suvorin's play occupies an intermediate position between classical and «new» drama.

Keywords: A. S. Suvorin, classical drama, «new» drama, plot, conflict, genre, chronotope, dramatic dialogue.

На рубеже XIX–XX вв. классическая драматургия трансформировалась в «новую» драму, что традиционно связывают с именем А. П. Чехова. Вместе с тем представляет интерес степень влияния

«новой» драмы на других драматургов этого периода. Рассматриваемая в статье пьеса А. С. Суворина «Вопрос» (1902) создана в то же время, когда Чехов писал «Вишневый сад», когда чеховская концепция «новой» драмы уже сложилась. Однако для Суворина традиционная драматическая форма оставалась эталоном. Рассмотрим, появились ли в драматургическом методе ревностного защитника классической драмы элементы «новой» драмы.

В пьесе можно выделить три сюжетные линии – одну главную и две второстепенные. Основная линия – любовный треугольник между Варей – Ратищевым – Муратовым.

Вторая сюжетная линия связана с неохристианами, представленными в пьесе Ратищевым. Будущий священник, проповедующий христианскую любовь и братство людей, вызывает Муратова на дуэль и убивает его. Этот поступок фактически предвещает крах нового религиозного течения в русской общественной мысли начала XX в., пытавшегося приспособить православие к условиям кризиса самодержавной монархии. Именно убитый Ратищевым Муратов говорит ему об истинной ценности его неохристианской проповеди: «Вась душить личная злоба, тщеславие влюбленного, который ошибся в своих расчетах...» [6, с. 141–142].

На момент происходящих в пьесе событий Ратищеву 27 лет. Можно предположить, что возраст героя обозначен не случайно. Двадцать семь лет – это некий рубеж, обозначенный в статье В. В. Розанова «Несколько замечаний по поводу студенческих беспорядков» (1898) [4, с. 121–128]. Он излагает в ней своеобразную концепцию жизненных этапов, согласно которой 27 лет – рубеж, отделяющий детскую фазу от взрослой. На детском этапе жизни (16–27 лет) «почти каждый... отрицает и волнуется» [4, с. 123]. Это пора «увлечений, воевания, погружения в свое „я“ и противопоставление этого „я“ всему миру» [4, с. 123].

В пьесе этот период представлен как время выбора дальнейшего пути героя (между черным и белым духовенством). Значимыми для понимания пьесы являются и споры Ратищева с Муратовым о концепции сверхчеловека Ницше. По мысли философа, человек – несовершенное существо, движимое низменными страстями, которое должно вырастить в себе идеал – сверхчеловека. Священников же Ницше считал людьми, помещенными «в оковы ложных

ценностей и слов безумия» [2], движимыми не добродетелью, а гордыней. Именно в этом Муратов обвиняет Ратищева.

Описанный исход нравственной борьбы в пьесе может быть прочитан и в контексте «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе» В. С. Соловьева [5]. Муратов произносит знаковую фразу: «Каков антихрист изъ себя? Можеть онъ на Ратищева похожь, а можеть на меня...» [6, с. 79] Убийство, совершенное Ратищевым, прочитывается не только как крах неохристианства, но и в контексте всего дальнейшего пути страны как реальности выбора Антихриста, а не Христа.

Последняя сюжетная линия пьесы связана с заложенными за долги дворянскими именьями. В «Вопросе» появляется яркий второстепенный персонаж – богатая землевладелица Волокитина. Женщина предоставляет денежные займы под залог поместий и представляет собой человека новой формации, капиталиста, жадность которой высмеивает Суворин.

Итак, внешний сюжет пьесы несколько эклектичен: как принято в классической драме, он содержит главную сюжетную линию, которая связана с любовными взаимоотношениями. Вместе с тем, сюжет включает еще две второстепенные линии, которые лишь отчасти связаны с главной. Однако отклонения от традиционного сюжетного единства не устраняют его целиком. В «Вопросе» все равно прослеживается стержень сюжета, как бы ни были существенны второстепенные линии. Внутреннего сюжета нет, так как отсутствует глубокая психологическая проработка драмы Вари.

Конфликт пьесы связан с темой влияния добрачной связи на дальнейшую судьбу девушки. При этом у Суворина задействованы как внешний, так и внутренний конфликт. Внешний конфликт, социальный, связан с порицанием обществом добрачной связи, протестом женщин против унижения. Это также конфликт двух начал русской жизни: консервативного (традиции) и стихийного, бунтарского (потребность общества и личности в изменении). Когда Варя говорит Ратищеву: «Почему за один и тот же грех Фаусту наслаждение, а Маргарите позор и казнь» [6, с. 112–113], – она говорит революционные по тем временам идеи. Внутренний

конфликт связан с Варей. Девушка, соблазненная Муратовым, считает себя «падшей».

Предложенное Сувориным разрешение конфликта – убийство Муратова на дуэли – вполне укладывается в рамки традиции. Однако оно сводит на нет все проповедуемые Ратищевым неохристианские истины и лишает его навсегда шанса жениться на Варе.

Таким образом, конфликт пьесы «Вопрос» тяготеет к классической драме, при этом усложняется тем, что включает в себя внутренний и внешний.

Далее обратимся к анализу особенностей пространственно-временной организации пьесы Суворина «Вопрос». Все события пьесы происходят в течение шести дней. Но за это время мы совершаем несколько экскурсов в прошлое: узнаем судьбу матери Вари, предысторию взаимоотношений Муратова и Вари и др. Герои дают негативную характеристику настоящему времени: «Теперь время комиссионеровъ по продажѣ и покупкѣ совѣсти» (Муратов) [6, с. 134]; «наше безхарактерное время» (Муратов) [6, с. 135].

В пьесе есть несколько проектов будущего, но ни один из них, по мысли Суворина, не осуществим. Муратов – властолюбивый карьерист, человек, поступающий с совестью и «увивающийся около начальника» Юрьева и его дочери Натальи ради выгоды. Такие люди России не нужны, и Муратов погибает. Неохристианские проповеди Ратищева о том, что переворачивают мир не деньги, а наука, милосердие, любовь, – еще один вариант будущего. Но этот персонаж изменяет своим принципам, совершив убийство, поэтому не сможет создать никакого достойного будущего. Варя в начале пьесы мечтает построить университеты для женщин, но в конце девушка обращается к вечным ценностям, просит покоя.

Остается путь, по которому идет Волокитина, – путь накопления капитала. Несмотря на произошедшую трагедию, она уже строит планы на брак внука Коли: раз Варя отказалась выйти за него, она предлагает Юрьеву выдать за него Наталью. Но Суворин комически показывает героиню, что свидетельствует о неприемлемости и такого пути развития.

Рассмотрим особенности пространственной организации пьесы. Действие происходит в богатой помещичьей усадьбе. При этом усадьба как традиционное пространство любовных романов теря-

ет этот статус. Ни одна из любовных линий пьесы не заканчивается счастливо. Пространство пьесы усложняется за счет появления внесценического пространства, а также выделения не только горизонтального пространственного среза, но и вертикального. Как нами показано ранее [3, с. 330] сценическое пространство пьесы (имение Болотова) и внесценическое (Париж, Италия) находятся в оппозиции. В пьесе появляется и идиллическое пространство, противопоставленное по вертикали земному – пространство небесное.

Таким образом, Суворин усложняет хронотоп своей пьесы, вводя оппозицию прошлого, настоящего и будущего, а также включая пространство в конфликт и противопоставляя локации как по горизонтали, так и по вертикали.

Речевой строй пьесы «Вопрос» соответствует принципам классической драмы. Однако некоторые разговоры персонажей иногда занимают целые страницы, не способствуя развитию конфликта, так как самих действий на сцене немного. Фразы героев следуют друг за другом, отражая движение мысли писателя, что часто приводит к восприятию всех реплик как единого рассуждения автора.

Рассмотрим жанровую природу пьесы Суворина «Вопрос». Пьеса трансформирована из романа Суворина «В конце века. Любовь» (1893), является следствием переключения из повествовательной формы (нарратива) в сценический дискурс.

Суворин назвал «комедией» произведение с трагической развязкой, ведь пьеса заканчивается убийством Муратова на дуэли. Вместе с тем пьесу, действительно, следует рассматривать с точки зрения эстетики комедии. Комизм «Вопроса» – фельетонный характер пьесы, выраженный в шутках и островах, которыми обмениваются персонажи. Комедия показывает драматическую борьбу, возбуждающую смех, вызывая негативное отношение к стремлениям и страстям героев. Обстановка балагурства и несерьезности становится фоном для трагедии Вари, поэтому пьеса – это высокая комедия, которая может быть понята по аналогии с «Человеческой комедией» Оноре де Бальзака или «Божественной комедией» Данте.

Но все же первая пьеса – не чистая комедия. Она содержит элементы мелодрамы, поскольку сюжет развивается вокруг истории любви, пьесе свойственна эмоциональность, однозначностью нрав-

ственной позиции. Кроме того, уже первые критики пьесы Суворина подчеркивали ее «фельетонность», разговорность, преобладание диалога над фактическим действием [1, с. 148].

Однако говорить о жанровом синтезе не представляется возможным: элементы мелодрамы и фельетона в «Вопросе» продиктованы авторским стилем, вызванным долгой работой в журналистике. Суворин и в художественном творчестве не мог не думать как журналист. Он хотел привлечь внимание публики к проблеме, заставить о ней говорить, а театр воспринимал как еще одну площадку для обсуждения актуальных проблем.

Таким образом, Суворин, для которого традиционная драматическая форма оставалась эталоном, частично отклонился от нее. Пьеса «Вопрос» занимает промежуточное положение между классической и «новой» драмой.

Ссылки:

1. Азарина Л. Е. Литературная позиция А. С. Суворина: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 202 с.
2. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Сочинения. В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. URL: <http://lib.ru/NICSHE/zaratustra.txt> (дата обращения: 16.09.2022).
3. Полтевская К. Е. Европа в пространственной организации пьес рубежа XIX–XX веков // Научно-исследовательская деятельность в классическом университете – 2021 : тез. докл. науч. конф. Междунар. науч.-практ. фестиваля студентов, аспирантов и молодых ученых, Иваново, 19–29 апреля 2021 г. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2021. – С. 330.
4. Розанов В. В. Сочинения. В 2 т. Т. 1. Религия и культура. – М.: Правда, 1990. – 636 с.
5. Соловьев В. С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе // Смысл любви: избранные произведения. М.: Современник, 1991. URL: http://az.lib.ru/s/solowxew_wladimir_sergeewich/text_1900_tri_razgovora.shtml (дата обращения: 16.09.2022).
6. Суворин А. С. Вопросъ. – СПб., 1904. – 163 с.

А. А. Пономарева

anastasiya.ponomareva.92@inbox.ru

Новосибирский государственный педагогический университет
(Новосибирск, Россия)

Герой-наблюдатель в прозе Н. Д. Хвошинской (рассказ «Вьюга»)

Аннотация. Статья посвящена исследованию специфики сюжетной организации прозы Н. Д. Хвошинской. Основным материалом послужил последний рассказ писательницы – «Вьюга», опубликованный в 1889 году. На его примере рассмотрена специфическая черта сюжетики прозы Н. Д. Хвошинской – актуализация фигуры героя-наблюдателя в сюжете. В работе установлено, что поставка героя в позицию наблюдателя является главным механизмом вторичной семантизации социально-го сюжета, составляющего основу рассказа.

Ключевые слова: Н. Д. Хвошинская, рассказ «Вьюга», мотив наблюдения, беллетристика, середина XIX века, вторичная семантизация.

A. A. Ponomareva

The hero-observer in the prose by N. D. Khvoshchinskaya (the story «Blizzard»)

Abstract. The article is devoted to the study of the specifics of the plot organization of N. D. Khvoshchinskaya's prose. The main material was the last story of the writer – "Blizzard", published in 1889. Using his example, a specific feature of the plot of N. D. Khvoshchinskaya's prose is considered – the actualization of the figure of the hero-observer in the plot. It is established in the work that the delivery of the hero to the observer position is the main mechanism of secondary semantics of the social plot that forms the basis of the story.

Keywords: N. D. Khvoshchinskaya, the story "Blizzard", the motif of observation, fiction, the middle of the 19th century, secondary semantics.

Надежда Дмитриевна Хвощинская (В. Крестовский – псевдоним) – писательница, малоизвестная современному читателю, – занимала, однако, очень видное место в литературном процессе второй половины XIX века. Современники называли ее «первой русской писательницей» [2, с. 103] и ставили в один ряд с И. С. Тургеневым. Как писал В. Чуйко, знакомство с ее романами считалось «обязательным для всякого русского человека» [Цит. по: 4, с. 4]. Несмотря на обилие научных работ, посвященных изучению различных аспектов творчества писательницы, попытки выявить специфику сюжетной организации ее прозы не предпринимались. Между тем именно на сюжетном уровне проявляется новаторство ее художественного метода, благодаря которому она явно выделяется из круга «забытых» беллетристов второй половины XIX века.

Материалом нашего исследования стал рассказ «Вьюга», написанный Н. Д. Хвощинской незадолго до смерти – в 1888 году (опубл. в 1889 году). Традиционно рассказ рассматривался в контексте социально-политической проблематики. М. С. Горячкина писала о нем: «Герои рассказов («После потопа», «Вьюга». – *А. П.*) – интеллигенты, приговоренные к тюремному заключению и каторге за революционную работу. Само заглавие рассказов свидетельствует о замысле автора: молодые революционеры пережили потоп, вьюгу. Немногие выжили и физически и духовно, но даже те, кто уцелел, вернулись домой с разбитой душой. Они не в силах забыть страшных жертв, которые принесли их товарищи, не находят в себе силы для жизни, хотя сами остались честными до конца» [1, с. 377–378]. Обратившись к социальному сюжету, устойчивому в русской литературе второй половины XIX века, Н. Д. Хвощинская создала семантически многомерный вариант. Основным механизмом обогащения и усложнения семантики стало обновление его актантажной организации: на первый план оказался выдвинут герой, поставленный в позицию наблюдателя. Нужно отметить, что такого рода эксперимент с сюжетом писательница проводила ранее [3]. Однако в более раннем рассказе наблюдателем становился не центральный персонаж, а рассказчик, повествующий о чужой истории. В рассказе «Вьюга» ситуация усложнилась: повествование ведется от третьего лица, а наблюдателем становится герой. Рассмотрим, какое значение это имеет в развертывании сюжета.

Рассказ «Вьюга» открывается довольно подробным описанием глухой стороны. Повествователь намекает на то, что действие происходит в таком уголке, который всем хорошо знаком (ср.: «Кто о нем слышал, кто читал, кто и сам бывал» [5, с. 353]). Пространственная точка зрения повествователя не статична, а динамична: она перемещается от «глухой стороны» к поселку, избе и окну, освещенному светом лампы, затем следует подробное описание комнат, вещей и т. д. После этого описания пространство сужается до точки – места возле окна, где стоит герой и наблюдает за тем, как морозный узор затягивает стекло. Замкнутое, узкое пространство связывается с внутренним состоянием героя-наблюдателя (ср.: «Он был бледен, дышал устало; глаза светились, какие-то равнодушные; на губах пробежала улыбка. Это был человек поконченный» [5, с. 354]). Наблюдение героя оценивается повествователем как процесс вынужденного ничегонеделанья.

Однако «всеведение» повествователя оказывается ограниченным. Для того, чтобы представить «многомерность» переживания героя, писательница усложнила технику повествования. Точке зрения повествователя, которому доступно внешнее видение ситуации, была противопоставлена внутренняя точка зрения героя. Обращает на себя внимание детализация в описании того, как молодой человек наблюдает за узором на окне:

«Этот жилец стоял у окна, глядя, как его затягивало холодом и как все тусклее становились оставшиеся продушины. Он наблюдал, как морозные иголки сцеплялись в звезды, в треугольники, как из них росла путаница веток, крестов, кореньев; делалось досадно, когда некрасивая льдинка, прилипая не у места, портила общий рисунок, нарушала задуманный узор... Точно, делалось досадно: наблюдавший думал только о морозных узорах. Больше думать ему было не о чем» [5, с. 354].

В представленном фрагменте повествование строится на совмещении точек зрения повествователя и героя. Причем любопытно, как герой видит морозный узор: это не статичный рисунок, а динамичная «вязь» природных – живых – компонентов. Вопреки выводу повествователя о том, что герою не о чем думать, взглядывание в морозный узор «запускает» у него процесс воспоминания о прошлом.

Воспоминание здесь оказывается многослойным. Сначала в сознании героя всплывают общие драматичные события прошлого: разочарование в идеалах, в товариществе и в неизведанной любви. Затем герой против своей воли вспоминает о событии недавнего прошлого, которое было вытеснено им из памяти, – смерти матери: «В душе прорвалось что-то детское. Вдруг грянуло, словно обожгло, не воспоминание, не чувство, не ощущение, – что-то, – и выразилось одним словом: – Мама...» [5, с. 355]. Воспоминание о матери подготавливается цепочкой ассоциаций. Особое значение имеет указание на время развития событий – ноябрь (ср.: «Ноябрь. День будто не рассветал с утра, а к вечеру темнота становилась непроглядная <...>» [5, с. 353]). Восприятие времени субъективно. Мрачный, темный ноябрь в сознании героя ассоциативно связывается с ранними весенними месяцами, когда произошла смерть матери: «Темень какая, не видно. <...> Холодно ей. И весной-то, копал, земля еще не оттаяла...» [5, с. 355]. Прошлое-в-настоящем здесь не тождественно объективному прошлому. Пропущенные сквозь сознание героя события выстраивают инверсированный сюжет: от смерти матери к их совместной жизни (ср.: «Как ни жить, но жить вместе...» [5, с. 355]).

Любопытно, что именно в этот момент, когда герой пребывал на грани между реальностью и воспоминанием, происходит приезд его старинного знакомого, Ивана Заборовского, и его жены Кати. Встреча молодых людей представлена с точки зрения героя – Вотякова. На это указывают элементы его несобственно-прямой речи, включенной в повествование (ср.: «Кто-то бросился ему на шею; он приподнял что-то легкое и внес в избу. К его лицу прижимались холодные нежные щеки, его крепко целовали... Женщина? Девочка? [5, с. 356]). Диалог, который следует сразу за тем, как приехавшие вошли в дом, тоже представлен с точки зрения Вотякова, ошеломленного неожиданным приездом. На это указывает пропуск реплик в диалоге:

«... Где же мама?

– Мама?

– Твоя мама! Я ее ножки поцелую...

– Мамы нет...

– Господи!

Она опять бросилась ему на шею.

– Нет? Умерла? Ты один? Давно? Ваня, слышишь? Один, с весны, давно...» [5, с. 357]

Примечательно, что в эпизоде встречи героев техника повествования снова изменяется. Перед читателем разворачивается диалог героя со своим старым знакомым и его женой. Представляется неслучайным выбор именно такой формы повествования. Диалог здесь служит способом театрализации действия. Нужно заметить, что в повествование прямо вводится сравнение с театральной сценой (ср.: «... отвечала Катя, останавливая лакея, который желал нести в “гостиную” сервированный стол, как это делается на сцене» [5, с. 360]); «Сервированный стол был уже внесен, в дорожных подсвечниках горели длинные свечи; столично воспитанный служитель постарался придать избе вид салона. Неожиданное яркое освещение почти поразило Катю» [5, с. 361]). Однако самое главное, что роднит встречу знакомых с театральным действием – это то, что здесь разыгрывается своего рода спектакль. Заборовский выдает себя специально для жены другом Вотякова. Именно благодаря этому факту у него ранее получилось добиться брака с ней:

Твое имя все решило. Слушай... Я откровенен. Я там веду папашино дело с рабочими, но не забываю и свое дело, ухаживаю за барышней. Для юной души – новость положения и все такое; смущена – но... ничего решительного: ни да ни нет. Вдруг приезжает к папаше приятель и рассказывает, расхваливает, как ты куда-то блистательно изготовил его сынка. Я слышу: «Вотяков!» Постой: идея! Тема для сенсационных рассказов: «Знал тебя, уважал, разделял убеждения, вместе пострадали». Моя поэтесса с ума сходит: и я – герой, и ты – герой... <...> Я, не теряя времени – к папаше: «руку и сердце!» Вообрази, не польщен! Но я тогда тащил его из петли, и перейди я на другую сторону... Ну, удача делает человека добрее. Удалось. Только денег, плут, не дает в руки, приходится до поры до времени ублажать дочку [5, с. 362].

Вотяков оказывается вынужденным играть в том спектакле, который ему навязывает Заборовский. Молодой человек ссылается на то, что при Кате им не следует поднимать скандал. Таким образом, диалог оказывается формой разоблачения Заборовского, он позволяет ему «проговориться» и обнаружить свою «искусственность».

При этом у диалога есть и другая функция: он помогает Вотякову и Кате понять друг друга вопреки тем общим фразам, которые произносятся для соблюдения всех формальностей встречи. Между ними выстраивается подлинная коммуникация, где каждый говорящий услышан и правильно понят. Например, говоря о страданиях Вотякова, Катя отмечает:

Вот ты нам рад, тебе весело; будто темноту разорвало, свет проглянул на минутку, – так, просветик, промежуточек. И ты знаешь, что на минуточку, что сейчас темнота опять все заволочет, сейчас, сейчас, все ближе... все уходит, не воротится, а завтра, завтра, и дальше, все холод, все тьма, пустота, бесконечное... И все уплывает, а надежды нет... [5, с. 363–364].

Герой понимает невысказанную мысль героини о том, что она говорит не только о нем, но и о себе.

Герои представляются сужеными, соединившимися по воле судьбы. Важное значение имеет то, что их встреча происходит благодаря вьюге. М. С. Горячкина интерпретирует вьюгу как препятствие, сигнализирующее о замкнутости героя, его оторванности от внешнего мира. Мы полагаем, что в рассказе актуализирована архаическая семантика этого мотива, связанного с судьбой: вьюга соединяет тех, кто должен соединиться. В сюжет вводится ряд деталей, указывающих на предназначенность героев друг другу: Катя выходит замуж за Заборовского, потому что тот товарищ Вотякова; Вотяков встречает Катю так, как если бы она была его женой, приехавшей вслед за ним в ссылку (обнимает и целует ее, радуется ее приезду); Заборовский в шутку замечает, что Вотяков влюблен в его жену.

Значимым представляется тот факт, что в сюжете приезд Кати следует сразу за воспоминанием Вотякова о матери. В повествовании выстраивается связь между героинями. Хозяева дома, в котором живет молодой человек, замечают, что Катя также отличается щедростью и гостеприимством (ср.: «Это она, как покойница Николая Михайловича матушка <...> все, бывало, отдает <...>» [5, с. 360]). Позже героиня интуитивно угадывает, что копия с картины Рафаэля «Мадонна с розой», висящая на стене, принадлежала матери Вотякова. Параллель между женскими образами задает «глубину» сюжету: чувства героев объясняются не случайными причинами (юностью героини или одиночеством героя), но внутренними –

родственностью их душ. Благодаря Кате, Вотяков «на минуточку», говоря словами героини, обретает утраченное вместе со смертью матери единство с миром.

В фабуле отношения Кати и Вотякова не развиваются: после встречи они расстаются навсегда. Однако нереализованный «потенциал» любовного сюжета раскрывается в виртуальном плане. Параллельно с драматическим разминовением героев формируется «возможный сюжет» (С. Г. Бочаров) с другим исходом. За счет смены повествовательной точки зрения создается эффект, что герои словно не разлучаются. Их прощание редуцировано в сюжете: отказываясь прощаться, героиня уходит вместе с героем в соседнюю комнату хозяев. Дальнейшее развитие событий представляется с точки зрения стариков, которые видят через окно, что их «жилец» выскочил на мороз не одевшись (ср.: «А с тобой – поживем! – радостно сказала она, уводя с собою Вотякова. – Выскочил! Батюшка, Николай Михайлыч, побойся Бога... Холод такой! – кричала хозяйка» [5, с. 364–365]).

Развязка истории также различается с точки зрения фабулы и сюжета. В фабульном плане она трагична: Вотяков, не прожив и года, умер, Катя, разочарованная пустотой светской жизни, умирает за границей. В сюжетном отношении развязка истории оказывается гораздо более сложной. Находясь в «чужом» пространстве, героиня вспоминает счастливое прошлое. Как и Вотяков, она переходит в воспоминание через созерцание природы: «Сизые горы, лазурное море; на солнечных дорожках сверкают фазаны <...> Катя отошла далеко, стоит, смотрит, смотрит... вспомнила. Было счастье... давно!» [5, с. 365]. По мере погружения героини в воспоминание реальность деформируется. «Чужое», экзотическое пространство курорта приобретает «русские» черты. Осыпание белых померанцевых цветов трансформируется в образ снежной выюги: «Цвет сыплется... Снеговая выюга легче...» [5, с. 364]. По существу, сюжет завершается в момент перехода героини в «виртуальное» – счастливое – пространство. Это своего рода реализация мечты, о которой она рассказывала при встрече Вотякову: «Нет, верю, свидимся, не расстанемся! Слушай. Отец мне не откажет. <...> Упрощу отца, он купит деревню, в тепле, в цветах, русскую, милую деревню. Уедем туда <...>» [5, с. 364]. В сюжетном плане вместо

драматического разминовения Кати и Вотякова происходит их соединение, которое не нарушается даже смертью.

Итак, можно сделать следующие выводы о роли фигуры наблюдателя в сюжете.

1. Постановка героя в ситуацию наблюдения приводит к вторичной сематизации сюжета: социальный сюжет, составляющий основу рассказа, психологизируется, получает философские «обертонь».

2. Актуализация позиции наблюдателя в сюжете приводит также к усложнению системы повествования. Вместо традиционной для ситуации наблюдения формы повествования от первого лица, Н. Д. Хвощинская использует форму повествования от третьего лица, разделяя тем самым «всеведующего» повествователя и героя. Это имеет важное сюжетное значение. Благодаря переключению точек зрения формируется особая «виртуальная» реальность, в которой происходит счастливое развитие событий, альтернативное реальному.

Ссылки:

1. Горячкина М. С. Н. Д. Хвощинская (В. Крестовский – псевдоним) // Н. Д. Хвощинская. Повести и рассказы. – М.: Моск. рабочий, 1984. – С. 366–377.

2. Зотов В. Н. Д. Хвощинская (Из воспоминаний старого журнала) // Исторический вестник. – 1889. – № 10. – С. 93–108.

3. Пономарева А. А. Наблюдатель как сюжетная позиция в поэзии и прозе Н. Д. Хвощинской // Сюжетология и сюжетография. – 2019. – № 2. – С. 24–32.

4. Тыминский А. И. Поэтика прозы Н. Д. Хвощинской: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – 23 с.

5. Хвощинская Н. Д. Вьюга // Хвощинская Н. Д. Повести и рассказы. – М.: Моск. рабочий, 1984. – С. 353–365.

Н. В. Пращерук

pnv1108@gmail.com

Уральский федеральный университет
(Екатеринбург, Россия)

**О духовной связи поколений
(на материале романа-хроники Е. Р. Домбровской
«Воздыхания окованных. Русская сага»**

Аннотация. Тема духовной связи поколений в романе-хронике Е. Р. Домбровской «Воздыхания окованных. Русская сага» анализируется в аксиологическом ключе. Показывается, что, выстраивая объемное, сложно организованное и разностильное повествование, автор исходит в своих оценках, в принципах характерологии и моделирования мира из критерия духовного, четко опираясь на евангельскую и святоотеческую традицию. Богословское прочтение темы раскрывается в соединении с философским ее осмыслением и воплощением в художественном слове. Писатель задействует систему мотивов и образов, связанных с «усадебным топосом» русской литературы, обогащая его концептами «кормящий ландшафт» и «барачный ландшафт», опирается на общекультурный символизм, на широкий литературный контекст.

Ключевые слова: Домбровская, роман-хроника, духовное, поколение, усадебный топос, мотив, «кормящий ландшафт», «барачный ландшафт».

N. V. Prashcheruk

**On the spiritual connection of generations
(based on the novel-chronicle by E. R. Dombrovskaya
«Sighs of the Bound. Russian Saga»**

Abstract. The theme of the spiritual connection of generations in the novel-chronicle by E. R. Dombrovskaya «Sighs of the Bound. The Russian Saga» is analyzed in an axiological way. It is shown that, building a voluminous, complexly organized and diverse narrative, the author proceeds in his assessments, in the principles of characterology and modeling of the world from the criterion of the

spiritual, clearly relying on the gospel and patristic tradition. The theological reading of the topic is revealed in conjunction with its philosophical understanding and embodiment in the artistic word. The writer uses a system of motifs and images associated with the «estate topos» of Russian literature, enriching it with the concepts of «feeding landscape» and «barrack landscape», relies on general cultural symbolism, on a wide literary context.

Keywords: Dombrovskaya, novel-chronicle, spiritual, generation, manor topos, motif, «feeding landscape», «barrack landscape».

«Воздыхания окованных. *Русская saga*» [3] – уникальное явление в современной литературе, подвижнический труд памяти по восстановлению истории собственного рода в соотнесении с историей страны. Автор книги, Екатерина Романовна Домбровская, – москвичка, выпускница журфака МГУ, прозаик, эссеист. Кроме названного произведения, ею написаны множество рассказов и статей по проблемам русской культуры, а также два других объемных произведения: «Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны» и «Чехов... путь открылся. Духовные странствия Тимофея диакона» [4, 5].

В «Воздыханиях окованных» перед читателем предстают целые поколения москвичей и не только москвичей – Микулиных, Жуковских, Стечкиных, Домбровских – в незабываемых, ярко обрисованных образах. Многие из них – знаменитые наши соотечественники. Подробно обрисован один из самых известных представителей семьи – ученый с мировым именем, «отец русской авиации» Н. Е. Жуковский. Мы знакомимся и с другими яркими личностями, представляющими два древних дворянских рода: Стечкиных, связанных по рождению с родом митрополита Филиппа Московского (Колычева), и рюриковичей Микулиных. Среди них – известный конструктор авиадвигателей, академик А. Микулин, писательница Серебряного века В. Жуковская [1], известный реставратор Е. Домбровская, художник Д. Грэхам, военный моряк Г. Жуковский, погибший в Цусимском сражении.

«Воздыхания окованных» – книга в основе своей, по онтологии и аксиологии, глубоко христианская. Более того, автор во всех своих произведениях решает немислимо сложную задачу – исходить в своих оценках, в принципах характерологии и моделирова-

ния мира из критерия духовного, четко опираясь на евангельскую и святоотеческую традицию [9, с. 107–116]. С этой главной установкой книги связана и специфика раскрытия темы духовной связи поколений. Она раскрывается целой системой мотивов, которые обозначены уже заголовком: «Воздыхания окованных. Русская сага».

Это, действительно, русская сага: перед нами национальный семейно-родовой эпос, развертывание жизни разных поколений русских семей. Так задается и обуславливается персонажная объемность, воплощенная и количественно (многогеройное произведение), и качественно – персонажи представлены в их яркой и сложной индивидуальности.

Связь поколений отражена в структуре. В книге, безусловно, есть некоторая стратегия рассмотрения поступательного движения (от прошлого к настоящему, от поколения к поколению – «Глубокие воды», «Любовь и разлуки», «Русская Цусима»). В последнем – символически обозначена эпоха национальной катастрофы, которая и поставила под угрозу духовную преемственность в жизни русских людей.

Однако, очевидно, и то, что автор сознательно на протяжении всего повествования отходит от принципа хронологической последовательности. Прошлое, в том числе и вполне овеществленное, – в иконах, документах, письмах, памятных предметах, – погружено в настоящее, звучит на разные голоса здесь и сейчас, становится живым – видимым, осязаемым. Это напрямую связано с главными героями. Повествователю, лицу автобиографическому, посчастливилось стать хранителем семейного архива. Кроме того, многое услышано и записано от живого свидетеля – Е. А. Домбровской, бабушки повествователя, известного реставратора икон. Эта пара героев – бабушка – внучка, их взаимоотношения, душевное и духовное их родство – также становятся важным звеном воплощения темы. В книге оригинально продолжена традиция русской литературы в изображении героя-хранителя, идущая с незапамятных времен, ярко представленная пушкинским Пименом, как бы высоко это здесь не прозвучало. Перед нами в книге два таких героя – бабушка и внучка, наделенные одним именем.

Значима и знакова также первая часть заголовка – «Воздыхания окованных». Поколения связаны, если можно так сказать,

состоянием «окованности» и «воздыханий». Это символическое понятие восходит к Псалтири, где это словосочетание встречается в 78, 101 и ряде других псалмов: «По святоотеческим толкованиям, эти псалмы есть слезные воздыхания согрешившего и отступившего от Бога народа, попавшего во вражеский плен и испытывающего едва ли не самые тяжкие муки, лицемеря поругание своего Отечества... и узнавания везде и во всем следов своей собственной в том повинности <...>. Окованными можно назвать вообще всех людей, все человечество: и давно ушедших из этого мира, и нас <...>. “Воздыхания окованных” – это и молитва замещения: поминовение не только имен усопших, но и молитва от имени тех, кто давно уже не может сам за себя помолиться, с упованием на помощь препоручивших это нам, еще живущим здесь» (с. 3). Чтобы молитва состоялась, «нужно хранить хотя бы крупички живой памяти о них, какое-то подлинное тепло, живое чувство, осязание тех людей, научиться знать их духовно, сочувствуя чаяниям и скорбям давно отошедшей жизни, насколько это вообще возможно для человека, – постигать тайну личности и дух жизни другого. А главное – научиться сострадать <...>, поскольку это сострадание – есть одно из главных критериев подлинного христианства» (с. 3–4). Заголовок – прямое название того, что изображено и под каким углом зрения, прямая отсылка к сокровенной сути авторского видения.

Скрупулезно выявляются духовные первопричины «окованности», показывается нарастающий ее характер, связанный с кризисом религиозного сознания. В книге много размышлений и художественно выполненных эпизодов, раскрывающих эту тему.

Духовная связь поколений предполагает память о своих корнях и о тех местах, которые формируют чувство родины, родного. Этот мотив реализован в книге развернутым «усадебным топосом» – изображением родовой усадьбы Жуковских Орехово. Это изображение включено в контекст историософских, философских религиозных размышлений о судьбе рода, возможностях познания его истории – с опорой на труды П. Флоренского, В. Ключевского, Л. Гумилева и др.

«Усадебный топос» разворачивается в рамках «духовного сюжета», который выстраивается целым рядом взаимосвязанных тем и мотивов. Так, взгляды в прошлое родового гнезда Жуков-

ских, автор открывает в этом прошлом, казалось, «бесследно стертые следы Божественной канвы, которую тклет Промысл Божий перед приходом в мир каждого человека. Эти следы вели в глубины и собственного существования, и в древнейшие истоки рода, в сокрытые в сумраке тысячелетий корни огромного древа, на котором каждому листу был дан свой рисунок, свой чертеж» (с. 28). При этом писатель очень хорошо понимает силу «обратного действия» духовных законов, когда личные усилия любящего сердца из настоящего могут влиять на преобразование прошлого, наполнение его «живой жизнью»: «Запомни, веточки очищают корни», – сказал как-то однажды моей дочери-подростку наш духовник, свидетельствуя о том, что закон духовный, в отличие от уставов земных, обратную силу имеет» (с. 29).

Е. Р. Домбровская четко определяет принцип познания истории, в том числе и собственного рода: «Познание – это соединение с познаваемым, как сказал кто-то из древних. Но такое познание-соединение возможно только в любви. А истинная любовь – это уже молитва, любовью рожденная, и любовь преумножающая (с. 29).

История же рода и родового гнезда – это, конечно, не набор и описание фактов, событий, персонажей из прошлого: «”Без знания истории, – писал В. О. Ключевский, – мы должны признать себя случайностями, не знающими, как и зачем пришли в мир <...>” [6, с. 423]. Цитируя В. О. Ключевского, повествователь задается вопросом: «Но разве классическую историю фактов, событий и поступков имел в виду русский историк? Или разумел он нечто большее, – мистическое, сакральное, сущность жизни как непрерывного потока, а человечество как единые воды, единую реку со множеством притоков и рукавов, старых и новых русел, где-то переполненных живой влагой, а где-то иссохших. Всматриваясь в эти воды, можно было найти и следы своего пути-русла, и то, когда и отчего это русло изменило свой исконный путь и начало мелеть и высыхать» (с. 29).

Так, с опорой уже не только на библейский, но и на общекультурный символизм раскрывается автором тема «глубоких вод», питающих жизнь ее семьи, его рода, и создается содержательная объемность смыслов конкретными образами *реки, корней, ветвей, живой воды, живой жизни, живой памяти*, противостоящей «гро-

бу беспамятства»: «Жизнь предков и потомков – одна река, одна вода. Благочестивая жизнь потомков «очищает» грехи предков, как обрезание ветвей оздоравливает жизнь корней» (с. 162).

В этом контексте, организованном темой *живой воды*, органичным представляется обращение Е. Р. Домбровской к идеям Л. Н. Гумилева о «кормящем ландшафте» в рамках его концепции развития и угасания этносов [2]. Речь идет о «законе неразрывной, кровной, смертной связи человека (и рода, и этноса, к которому он принадлежал) и места его рождения и жизнедеятельности. Родная природная среда кормила, воспитывала и формировала неповторимый облик этноса (частью которого был род), неповторимые черты и особенности поведения, передававшиеся по наследству, от стариков и матерей – к детям. Жесткая связь народа с кормящим ландшафтом, выработка традиций и стереотипов поведения, необходимых для благополучного существования именно на этом месте, рождение в этом народе людей творческих, концентрирующих и выражающих его неповторимый, отличный от соседей облик – по Гумилеву – это и есть Родина. Сочетание этих координат – родной земли, бережно хранимых живых традиций, цветение и плодоношение их в деятельности творческих личностей, выражающих душу этого места и этого народа, и превращает Родину в Отечество» (с. 30).

Орехово трактуется Е. Р. Домбровской именно как «кормящий ландшафт». Оно было таковым для Н. Е. Жуковского и его родителей, для его братьев и сестры, детей, племянников и самого автора книги, который в своем детстве провел немало времени вместе с бабушкой Е. А. Домбровской в этом замечательном месте. Во второй главе автор пишет о том, как повлияло Орехово на личность и характер научного мышления Жуковского, как взрастил его «кормящий ландшафт» родного гнезда. Указывается, что Л. Н. Гумилев опирался в своей теории этноса на идеи «сигнальной наследственности» генетика М. Е. Лобашева [7].

При этом «усадебный топос» у Домбровской представлен не только в соотношении с указанными теориями, но и в драматической противопоставленности «кормящего ландшафта» и «барачного ландшафта» («барачный ландшафт» – метафора Е. Р. Домбровской). Барак противоположен дому, это разрушительное посягательство на уют, лад, гармонию жизни в семье, на родственные связи

и узы, на память о прошлом. «Барачный ландшафт» формирует и соответствующего человека, о чем красноречиво пишет автор саги, раскрывая столь выразительно контрастный образу доброй старинной усадьбы топос бездомности, неуютя: «И логовище, и берлога лесная могут согреть сердце человеку. А вот барак – никогда. <...> Человек, питаемый барачным ландшафтом, выросстал соответствующий...» (с. 355).

Тем самым радость прикосновения к глубинной реальности, возможность окунуться сердцем в атмосферу родного соединяется с драматической интонацией переживания того, что это родное утрачено и уже не восстановимо. Драматизм усиливается включением в рассказ повторяющегося сна: «Наконец-то все устроилось, и мы, наконец-то можем возвратиться в Орехово. Знакомый путь, столетние березы, старый темный заросший парк с высоченными старинными липами и одинокими скамейками... – все как прежде сокровенное, древнее, хранящее, как эти затянутые ряской пруды, старинные тайны даже прежних хозяев усадьбы еще времен Екатерины II... И вдруг – совсем рядом, чуть ли не наседающие на наш милый старинный дом страшные беспросветно-унылые серые хрущевские постройки, какие-то бетонные свинарники, асфальт, грязь, какие-то незнакомые бесцеремонно хозяйничающие люди, мертвечина... Этот сон повторялся точь в точь несколько раз и был он для меня очень страшным сном. ...Рана в сердце так и не могла затянуться...» (с. 34–35).

Автор не приукрашивает истинного положения вещей. Даже при том, что Орехово функционирует сейчас как музей [8], «кормящий ландшафт» для нее, как и многих других соотечественников, разрушен, место утратило сердечную связь со своим гением.

Подводя итоги, заметим, что книгу в целом отличают трезвый пафос и аналитит в трактовке обозначенной темы, принципиальный отказ от всякого прекраснотушия и облегченной утешительности. Духовная связь поколений истончается. Существует реальная угроза обрывов этой связи. Однако появление подобных произведений есть свидетельство того, насколько эта тема важна, и одновременно есть выражение надежды, что духовная традиция не будет утрачена. Это особенно актуально в условиях обострившейся сегодня борьбы добра и зла.

Ссылки:

1. Астащенко Е. В. Неорусский стиль «усадебных» текстов Николая Русова и Веры Жуковской // Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+. – М.: ИМЛИ РАН, 2020. – С. 92–103.
2. Гумилев Л. Н. Этносфера. История людей и история природы. – М.: Прогресс: Пангея, 1993. – 543 с.
3. Домбровская Е. Воздыхания окованных. Русская сага. – СПб.: ИД «Первоград», 2017. – 752 с. Произведение цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.
4. Домбровская Е. Весна души. Страницы жизни рабы Божией Анны. – М.: У Никитских ворот, 2016. – 512 с.
5. Домбровская Е. Чехов. Путь открылся... Духовные странствия Тимофея диакона. Кн. I. –Торонто: ALTASPERA, 2020. – 482 с.
6. Ключевский В. О. Сочинения: в 9 томах / В. О. Ключевский ; под редакцией В. Л. Янина ; комментарии Р. А. Киреева, В. А. Александрова, В. Г. Зимины. – М.: Мысль, 1987 – 1990. Т. 9. – 528 с.
7. Лобашев М. Е. Генетика. Изд. 2-е. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1967. – 752 с.
8. Мемориальный Дом-музей усадьба Н. Е. Жуковского [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.zhukovskyyne.ru> (дата обращения: 04.08.2020).
9. Пращерук Н. «Воздыхания окованных» Е. Домбровской: возможности современного традиционализма и классический контекст // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия: Коллективная монография. – М.: ФЛИНТА, 2016. – С. 107–116.

С. Н. Прохорова

svnp@mail.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Жанр афиши в городской среде Ярославля*

Аннотация. В статье рассматривается афиша как особый жанровый феномен. Автор считает, что афиша является разновидностью жанра рекламного плаката, основными задачами которого являются привлечение внимания к спектаклю, информирование зрителей о предстоящем спектакле, побуждение купить билет на спектакль. Жанр афиши трансформировался во времени. В статье описаны афиши ярославского театра XIX, XX и XXI века.

Ключевые слова: афиша, рекламный текст, рекламный плакат, жанр афиши, текст афиши.

S. N. Prokhorova

Genre of the playbill in the urban environment of Yaroslavl

Abstract. The article considers the playbill as a special genre phenomenon. The author believes that the playbill is a kind of advertising poster genre, the main tasks of which are to draw attention to the play, inform the audience about the upcoming theatrical performance, and encourage them to buy a ticket for the performance. The playbill genre has evolved over time. The article describes the playbills of the Yaroslavl theater of the 19th, 20th and 21st centuries.

Keywords: playbill, advertising text, advertising poster, playbill genre, playbill text.

Театральная афиша является привычным средством информирования о спектаклях, привлечением внимания к премьерам, средством привлечения зрителей в театр. В то же время, афиша

* Исследование выполнено в рамках инициативной НИР VIP-019.

украшает город и является ценным историческим документом: из ее содержания мы черпаем информацию о театральной жизни ушедших эпох, о репертуаре театров, об актерах, о режиссерах и руководителях театра, о гастролях, о технологии печати.

Форма и содержание афиши меняется со временем. Эти изменения обусловлены особенностями эпохи, в которую она создается, развитием технологий, развитием коммуникационных приемов, художественными стилями, господствующими в исторический период. Мы начали исследование особенностей жанра театральной афиши и ее места в современной городской среде Ярославля. В настоящей статье представлены промежуточные итоги исследования. Мы изучили 50 афиш ярославских театров разных эпох и описали особенности содержания и оформления этого жанрового продукта. Материал для исследования предоставлен музеем Российского государственного академического театра драмы имени Ф. Волкова, а также взят с сайта театральных музеев и архивов России и русского зарубежья.

При цитировании текстов афиш в статье мы сохраняли оригинальную пунктуацию.

Афиша – рекламный жанр, специализирующийся на письменном (позднее – печатном) оповещении широкой аудитории о предстоящих зрелищах или иных общественно значимых событиях [1, с. 205].

Афиша является разновидностью рекламного плаката.

Плакат – крупноформатное несфальцованное издание, в большинстве случаев с односторонней печатью. Большая рисованная или фотоиллюстрация (иногда комбинированный сюжет) сопровождается крупным рекламным заголовком-слоганом, который образно и в сжатой форме отображает основную особенность рекламируемого товара или услуги [2, с. 88]. Объектом презентации в афише является театральный спектакль, цирковое представление, шоу.

В нашем исследовании мы обращаемся к театральной афише.

Прообразы современной афиши появились в античности. Жанр рекламного объявления в устной форме существовал и раньше, а «в письменном и смешанном вариантах объявление как бы прорастает в афишу» [1, с. 27]. Это были детализированные сообщения, призывающие посетить какое-либо зрелище или собрание.

Много надписей на стенах, рассказывающих о предстоящих зрелищных мероприятиях, было обнаружено при раскопках Помпеи. Виктория Васильевна Ученова в книге «История рекламы» приводит пример такого детализированного объявления: «20 пар гладиаторов Децима Лукреция Сатрия Валента, бессменного фламина Нерона Цезаря сына Августа, и 10 пар гладиаторов Децима Лукреция, сына Валента будут биться в Помпеях за 6, 5, 4, 3 дня и накануне апрельских ид (т. е. 8, 9, 10, 11 апреля); а также будет представлена охота по всем правилам, и будет натянут навес. Написал это Эмилий Целер, один, при лунном свете» [1, с. 28]. Для древних объявлений характерна повышенная детализация. В те времена еще не было возможности передать яркость представления с помощью качественного изображения, по этой причине автор объявления подробно описывал детали предстоящего события.

Интересное отличие древних объявлений от современных афиш – наличие имени автора. Автором приведенного выше объявления был реальный человек Эмилий Целер, археологи обнаружили его дом. Имя этого человека известно сегодня как имя профессионала в составлении рекламных текстов. Таким образом, античный автор сохранил свое имя для истории.

Позднее жанр афиши, как и рекламный жанр, отказывается от категории авторства: имя автора не указывается в тексте, но детализированное описание события сохраняется еще долго.

В Средневековье рекламные плакаты изготавливали в технике гравюры. С появлением печатного станка печатные афиши (play bills) стали очень распространены. Одна из ранних цирковых афиш, хранящаяся в Нюрнбергском музее, содержит изображение лошади с пистолетом во рту, выполненное в технике гравюры, и детализированное описание зрелища. Заголовок:

«Чудесное, никогда не виданное представление английской лошади». Оно должно состоять из следующих пунктов:

1. Она приветствует зрителя реверансами, хозяину дарит поцелуй.
2. Хозяин показывает ей часы и спрашивает, который час, и она совершенно правильно отвечает.
3. Она снимает шляпу для своего хозяина, подвешенную на высоте 10 футов, и вручает ее с поклоном.

4. Она медленно садится отдохнуть на подушку и при этом касается пола только одной ногой.

5. Она стучит копытом, чтобы ей принесли вино, склоняется на колено и пьет за здоровье зрителей, не пролив ни одной капли.

6. А затем она демонстрирует пьяную походку.

7. Она берет ртом заряженный пистолет и стреляет из него.

8. Она кланяется каждому, кто склоняет перед ней шляпу.

9. Она благодарит и расстается со зрителями. Все эти удивительные действия можно видеть 3 дня – в понедельник, вторник и среду в Манеже в 2 часа пополудни [1, с. 63].

Подобная детализация, наличие большого объема информации сохранялись в жанре афиши до XX века.

Русская афиша повторяет этапы развития этого жанра в западных странах. Афиши столичных театров отличаются большим количеством текста, наличием изображений, разнообразием шрифтового решения, цветовым оформлением.

Далее в статье приводится цитирование текстов афиш Музея Российского государственного академического театра драмы имени Федора Волкова, размещенных на сайте театральных музеев и архивов России и русского зарубежья [3].

Афиши ярославского театра XIX – начала XX вв. отличаются от афиш столичных театров большей скромностью: в них отсутствует изображение, они черно-белые, но также содержат детализированное описание подробностей, избытие шрифтов. Так в афишах конца девятнадцатого века вверху указан город Ярославль, на всех афишах пометка «С дозволения начальства», далее указывается день недели, дата спектакля, например: «В среду, 16 апреля, 1985 года». Если в спектакле участвовала приглашенная звезда, то это обязательно отмечалось, ее имя выделялось крупным шрифтом: «С участием знаменитой артистки императорских московских театров Гликерии Николаевны Федотовой», а в цитируемой афише информация об участии в спектакле знаменитой артистки повторяется дважды.

Мелким шрифтом представлялись действующие лица и исполнители. В афише спектакля «Гроза» 1875 года действующие лица и исполнители представлены по действиям. В спектакле пять действий, и имя главной героини, Катерины, а также испол-

нительницы ее роли указано пять раз. Раздел с действующими лицами в данной афише занимает центральную и самую объемную часть текста.

Интересно, что некоторые спектакли дополнялись «бонусом» – пьесой в одно действие, например: «В заключении Сама себя раба бьет, коли не чисто жнет. Водевиль в 1-м д., соч. И. Зозулина. Участвующие: ...»; «В заключение: ЭКОНОМКА. Шутка в 1 действии. Действующие...».

В афише размещали время начала спектакля (обычно он начинался в 7 часов 30 минут или в 8 часов вечера).

Ниже мелким шрифтом расписывалась стоимость билетов «цена местам». Мы насчитали до 15 вариантов стоимости мест от 10 копеек до 12 рублей. Добавлялась информация о льготных билетах, бонусах: «Гг. студенты и воспитанники гимназий имеют право занимать свободные места в ложах Бель-этажа с платою по 32 коп.»; «В ложах 2-го яруса №№ 1-й, 2-й, 3-й, 14-й, 15-й и 16-й купоны; каждому купону цена один рубль серебром».

Позднее, в афишах 90-х годов XIX века, детализированное описание стоимости мест заменилось фразой: «Цена местам обыкновенная». Указывались точки продажи и время продажи билетов: «Билеты заблаговременно можно получать от 10-ти часов и до 5-ти часов вечера в кассе театра» или «Билеты можно получать в кассе театра с 11-ти часов утра до 2-х и с 4-х до 8-ми вечера, а в день спектакля с 10-ти до 2-х и с 4-х до окончания спектакля».

В афише также размещалась информация о продаже других театральных «продуктов»: «Подробная программа в кассе 5 копеек», «Афиша в кассе стоит 5 копеек», «Либретто оперы на русском языке продается в театральной кассе по 20 коп. за экземпляр».

Ниже могла размещаться дополнительная информация о правилах поведения в театре: «Просят сохранять билеты до конца спектакля и предъявлять контролеру»; «Курение табаку в коридорах, за кулисами и вход на сцену посторонним лицам строго воспрещается»; «ОБЪЯВЛЕНИЕ: не принадлежащие к театру не имеют права входить на сцену». Иногда афиша заканчивалась анонсом нового спектакля: «Следующий спектакль в четверг 13 октября». В нижней части афиши – имя режиссера спектакля.

кля мелким шрифтом и название типографии, в которой она издавалась. Таким образом, в ранних афишах присутствует высокая степень детализации.

Афиши XX века отличаются большей лаконичностью. Из них уходит описание подробностей. Но появляется информация, похожая на элементы «фирменного стиля». Вверху мелким шрифтом: «Областной отдел искусств», далее слева портрет Ф. Г. Волкова, справа крупным шрифтом название театра: «Театр им. Ф. Г. Волкова». Ниже – имя режиссера и крупным шрифтом прописными буквами – название спектакля. Далее – имена постановщика, художника, композитора, исполнителей ролей, рабочих сцены, ведущих спектакля, художественного руководителя театра. В нижней части афиши – время начала спектакля: «Начало в 7 час. 30 мин. вечера». В левом нижнем углу – выходные данные, в правом нижнем углу – мелким шрифтом слово «Дирекция».

Современные афиши представляют собой разнообразные полноцветные крупноформатные издания с изображением персонажей, сцен спектакля. Ярославский учебный театр использует один шаблон для афиш разных спектаклей; афиши театра им. Ф. Г. Волкова по внешнему виду приблизились к рекламному плакату: к каждому спектаклю создается свой фирменный стиль, и все информационные материалы спектакля создаются с использованием его элементов.

На печатной афише центральное место занимает полноцветное изображение, обязательно присутствует логотип театра, крупным шрифтом – название спектакля, даты и время начала; имя режиссера, исполнителей главных ролей, художника постановщика, хореографа, художника по свету. Новым элементом, отсутствующим в прошлые эпохи, стал маркер ограничения по возрасту. Если в постановке спектакля участвовали партнеры, их логотипы указываются на афише, что делает ее еще больше похожей на рекламный плакат.

В современной афише меньше информации, чем в афишах прошлых веков, по той причине, что привычки современного театрала изменились: с появлением информационных порталов театров подробную информацию о спектакле, исполнителях ролей, режиссере, хореографе можно узнать на сайте театра;

на странице пьесы можно также прочитать рецензии и публикации о постановке, посмотреть репортажи с пресс-конференций и видео с репетиций.

В перспективе мы планируем расширить базу исследования и провести описание и жанрово-функциональный анализ афиш ярославских театров.

Ссылки:

1. Ученова В. В., Старых Н. В. История рекламы. – СПб., Питер, 2002. – 304 с.

2. Панкратов Ф. Г. Рекламная деятельность: учебник для студентов высших учебных заведений / Ф. Г. Панкратов, Ю. К. Баженов, Т. К. Серегина, В. Г. Шахурин. – 6-е изд., перераб. и доп. – М: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К^о», 2003. – 364 с.

3. Музей Российского государственного академического театра драмы имени Федора Волкова. // Сайт театральных музеев и архивов России и русского зарубежья. URL: <https://theatre-museum.ru/museum/20239> (дата обращения 05.09.2022).

Ю. А. Рожкова

yulia.rozhkova.01@gmail.com

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

**Речевые жанры в романе Ф. М. Достоевского «Игрок»:
доминанта души героя
(по учению А. А. Ухтомского)**

Аннотация. В статье осуществлен анализ произведения Ф. М. Достоевского «Игрок» на основе теории речевых жанров, а также концепции о доминанте души по работам русского физиолога и философа А. А. Ухтомского. Автор выделяет две доминанты, существующие в сознании главного героя романа: доминанту игры (идею выигрыша) и доминанту любви к Полине (доминанту на другое лицо). Показана борьба двух доминант в душе героя и победа Двойника, который лишает Алексея целей жизни. Но Собеседник в герое не умирает: любовь к Полине способна стать ключом к возрождению в Алексее Человека.

Ключевые слова: речевые жанры, А. А. Ухтомский, Ф. М. Достоевский, роман «Игрок», доминанта, Двойник, Собеседник

Y. A. Rozhkova

**Speech genres in the novel «The Gambler»
by F. Dostoevsky: the dominant soul of A. Ukhtomsky**

The article analyzes the work of F. M. Dostoevsky «The Gambler» on the basis of the theory of speech genres, as well as the concept of the dominant of soul of the Russian physiologist and philosopher A. A. Ukhtomsky. The author singles out two dominants that exist in the mind of the protagonist of the novel: the dominant of the game (the idea of winning) and the dominant of love for Polina (the dominant of another person). The struggle of two dominants in the soul of the hero and the victory of the Double, which deprives Alexei of the goals of life, are demonstrated. But the Interlocutor in the hero does not die: love for Polina can become the key to the rebirth of Man in Alexei.

Keywords: speech genres, A. A. Ukhtomsky, F. M. Dostoevsky, The Gambler, dominant, Double, Interlocutor

Известный русский физиолог и мыслитель А. А. Ухтомский разработал принцип «доминанты», который оказался ключом к пониманию проблемы Двойника, поставленной Ф. М. Достоевским в одноименной повести. Согласно теории ученого, «человек видит реальность таковую, каковы его доминанты, т. е. главенствующие направления его деятельности» [4, с. 250]. Человек способен видеть и воспринимать только то, к чему подготовлены его доминанты. Если же в мире и в людях он видит самого себя, то в нем говорит Двойник, осуждающий других, вечно ищущий самооправдания. Доминанта на Двойника «застилает глаза на реальность» [4, с. 258], и только освобождение от нее, перенос центра с себя на другого, откроет человеку его подлинное лицо и поможет обрести заслуженного Собеседника.

По мнению Н. Т. Ашимбаевой, «едва ли не во всех своих произведениях Достоевский изображал героев с ярко выраженными и весьма многообразными по своей направленности доминантными состояниями психики» [1, с. 126]. С этой точки зрения нами был рассмотрен роман Ф. М. Достоевского «Игрок».

Главный герой романа Алексей одержим своей теорией выгрыша как вызова судьбе, а также страстью к своей возлюбленной Полине. В начале произведения в его сознании сосуществуют две доминанты, которые «поочередно выплывают в поле душевной работы и ясного внимания» [3, с. 43].

Как указывает А. А. Ухтомский, «пока доминанта в душе ярка и жива, она держит в своей власти все поле душевной жизни. Все напоминает о ней и о связанных с нею образах и реальностях» [3, с. 43]. Определяет поведение героя, а также оказывает существенное влияние на его эмоциональное состояние доминанта любви к Полине. Даже во время своего отсутствия в Рулетенбурге Алексей «во сне поминутно видел ее [Полину] пред собою» [2, с. 214]. Герой часто размышляет о своих чувствах к девушке («я весь погрузился в анализ ощущений моих чувств к Полине» [2, с. 214]), не может выносить шороха ее платья (возбудитель доминанты). Автор делает акцент на психологическом проявлении

доминанты: «тосковал как сумасшедший» [2, с. 214], «метался как угорелый» [2, с. 214], «руки себе искусать готов» [2, с. 230].

Доминанта любви соответствует, по теории Ухтомского, заслуженному Собеседнику: «вся «целевая установка» должна быть направлена на то, чтобы прорвать свои границы и добиться выхода в открытое море – к «ты» [4, с. 256]. Ради Полины Алексей готов на все, лишь «только бы быть при ней, в ее ореоле, в ее сиянии, навечно, всегда, всю жизнь» [2, с. 269]. Он предлагает Полине деньги, в которых девушка так нуждается, совершенно не из корыстных побуждений, а лишь в надежде освободить ее от власти Де-Грие: «Полина, вот двадцать пять тысяч флоринов – это пятьдесят тысяч франков, даже больше. Возьмите, *бросьте их ему завтра в лицо*» [2, с. 296]; «Я предлагаю вам, *как друг; я вам жизнь предлагаю*» [2, с. 296]. Герой способен отказаться от своих желаний и жить ради другого: «Да и стоит ли заботиться о моих чувствах, о том, что я тоже тревожусь и, может быть, *втрое больше забочусь и мучусь ее же заботами и неудачами, чем она сама!*» [2, с. 220].

Другая доминанта также вызывает сильные эмоциональные переживания Алексея. Едва возникает возможность «дать щелчок» судьбе, как вторая доминанта полностью овладевает сознанием героя: «Я сам был игрок; я почувствовал это в ту самую минуту. У меня руки-ноги дрожали, в голову ударило» [2, с. 265]. И хотя герой видит перед собой лишь «грязь», «дрянные залы», «жадные и беспокойные лица» людей, обступающих столы, они оказываются для него обыкновенными. Алексей ощущает себя частью этого мира: «Так как я и сам был в высшей степени одержан желанием выигрыша, то *вся эта корысть и вся эта корыстная грязь*, если хотите, была мне, при входе в залу, как-то *сподручнее, родственнее*» [2, с. 216]. Доминанта игры возвращает в Алексея Двойника. Герой начинает терять нравственные ориентиры: «во всё последнее время мне как-то ужасно *противно* было прикидывать поступки и мысли мои к какой бы то ни было *нравственной мерке*. Другое управляло мною...» [2, с. 218].

Двойник Алексея вызывает в нем чувства негодования, злости, раздражения («Изредка я взглядывал на Полину Александровну; она совершенно не примечала меня. Кончилось тем, что

я разозлился и решился грубить» [2, с. 210]), поэтому и в своей любви к Полине герой доходит до страсти, граничащей с ненавистью и одержимостью. Алексея возмущает, прежде всего, то, что из-за его бедственного положения Полина никогда не сможет разглядеть в нем человека: «я вполне верно и отчетливо сознаю всю ее *недоступность для меня*, всю *невозможность* исполнения моих фантазий» [2, с. 215]; «Да, она много раз считала меня *не за человека...*» [2, с. 215].

Двойник не дает Алексею объективно взглянуть на реальность, сужает угол его зрения, отчего герой приписывает окружающим низкие качества (о Полине: «Сердце, наверное, у вас *нехорошее*; ум *неблагородный*; это очень может быть» [2, с. 230]), обвиняет французов и богачей в лицемерии («Оттого-то так и падки наши барышни до французов, что форма у них хороша. По-моему, впрочем, никакой формы и нет, а *один только петух*» [2, с. 230]; «Помилуйте, <...> ведь, право, неизвестно еще, что гаже: русское ли безобразие или *немецкий способ накопления честным трудом*» [2, с. 225]), обвиняет Полину в ее связи с Де-Грие («Хорош, значит, долг! Не французу ли?» [2, с. 229]). В его речи преобладают жанры злой насмешки, угрозы («Знаете ли вы, что я когда-нибудь вас убью? Не потому убью, что разлюблю или приревную, а – так, просто убью, потому что меня иногда тянет вас съесть» [2, с. 231]). Попытки оправдать себя перед возлюбленной звучат резко и даже с упреком в сторону самой девушки: «*Зачем вы давали их мне проигрывать?* Я вам сказал, что не могу играть для других, тем более для вас» [2, с. 227]; «Я ведь *предупредил, что ничего не выйдет*» [2, с. 227]. Таким образом, «грязному в мыслях все кажется заранее грязным», из-за чего, по указанию Ухтомского, «неизбежен конфликт с несогласной действительностью» [4, с. 257–258].

В момент, когда Полина поручает Алексею играть для нее на рулетке, доминанта любви вступает в борьбу с доминантой идеи выигрыша героя. По замечанию Ухтомского, вытесняющие друг друга, несогласные доминанты «стоят друг перед другом «как инородные тела» [3, с. 44].

Алексей внутренне ощущает борьбу двух доминант в себе, что вызывает в нем чувство отторжения и неприязни, неправиль-

ности, на чем акцентирует внимание автор: «Признаюсь, мне это было неприятно; я хоть и решил, что буду играть, но вовсе не предполагал начинать для других. Это даже сбивало меня несколько с толку, и в игорные залы я вошел с предосадным чувством» [2, с. 215]; «Мысль, что я приступаю к игре не для себя, как-то сбивала меня с толку. Ощущение было чрезвычайно неприятное, и мне захотелось поскорее развязаться с ним» [2, с. 218]. Герой осознает, как внутри него происходит борьба Двойника и Собеседника, которая подрывает его веру в возможность обретения истинного счастья с Полиной: «Мне всё казалось, что, начиная для Полины, я подрываю собственное счастье» [2, с. 218].

Автор демонстрирует, как постепенно доминанта игры полностью овладевает Алексеем, вытесняя доминанту любви (доминанту на другое лицо). Когда герой оказывается последней надеждой для Полины, он бросается играть, но вовсе не любовь движет им: «Клянусь, мне было жаль Полину, но странно, – с самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, – моя любовь отступила как бы на второй план» [2, с. 300]. В борьбе двух противоположных доминант побеждает Двойник: герой полностью растворяется в своей идее, тем самым теряя Полину и свое собственное лицо.

«Истинная радость, и счастье, и смысл бытия для человека только в любви» [4, с. 280]. В конце произведения утративший любовь Алексей предстает перед читателем в самом разбитом состоянии: «я как будто одеревенел, точно застрял в какой-то тине» [2, с. 312]. Двойник лишает героя человечности. Единственной связью Алексея с реальностью теперь становится желание отыграться. Больше герой не бросает вызова судьбе, теперь она повелевает его жизнью. Алексей отдает свою душу и возможность собственного воскрешения во власть случая: «один оборот колеса и всё изменяется» [2, с. 311].

Итог жизни героя подводит мистер Астлей: «вы не только отказались от жизни, от интересов своих и общественных, от долга гражданина и человека, от друзей своих (а они все-таки у вас были), вы не только отказались от какой бы то ни было цели, кроме выигрыша, вы даже отказались от воспоминаний своих» [2, с. 314]. Таким образом, Алексей отказывается как от внешнего проявления

своей личности (долг гражданина и друга), так и от внутреннего (воспоминания и жизненные цели).

И все же любовь к Полине и осознание того, что и она до сих пор его любит, пробуждают, казалось бы, навсегда утраченные чувства Алексея: «слезы градом потекли из глаз моих. Я не мог сдержать их, и это, кажется, было в первый раз в моей жизни» [2, с. 317]. Собеседник в герое не умирает окончательно. Любовь становится путеводной звездой, которая способна направить на путь возрождения в Алексее человека: «Пусть знает Полина, что я еще могу быть человеком» [2, с. 317]. Однако путь к заслуженному Собеседнику подразумевает «все растущий труд над собой и ради другого, т. е. все больший и больший уход от себя в жизнь для ближайшего, встречного человека» [4, с. 259]. Только труд и способность переступить через себя смогут помочь герою обрести истинное счастье.

Ссылки:

1. Ашимбаева Н. Т. Двойник или «заслуженный собеседник»: некоторые вопросы поэтики Достоевского в свете взглядов А. А. Ухтомского на человека и его отношения с окружающими миром // Достоевский и мировая культура. Альманах № 13 / Общество Достоевского. Литературно–мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге; Составители, ответственные редакторы номера Н. Т. Ашимбаева, Б. Н. Тихомиров. – СПб.: Серебряный век, 1999. – С. 123–131.

2. Достоевский Ф. М. Игрок // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. – Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1973. – С. 208–318.

3. Ухтомский А. А. Доминанта. – СПб.: Питер, 2020. – 512 с.

4. Ухтомский А. А. Заслуженный собеседник // Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях. – СПб.: Петербургский писатель, 1996. – С. 248–308.

О. Ю. Саленко

olga_sal@mail.ru

Литературный институт им. А. М. Горького
(Москва, Россия)

**Хронотоп и доминанта как категории
в изучении индивидуального стиля
(на примере стихотворений А. Фета,
А. Апухтина, К. Фофанова)**

Аннотация. В статье рассматривается применение разработанных А. А. Ухтомским категорий (доминанта и хронотоп) при исследовании в области литературоведения, в частности, для рассмотрения феномена индивидуального стиля в поэзии. Для сопоставительного анализа привлекаются стихотворения А. Фета, А. Апухтина и К. Фофанова, объединенные жанрово-тематическим единством, общим мотивом ожидания возлюбленной лирическим героем, развернутой изобразительной образностью.

Ключевые слова: индивидуальный стиль, хронотоп, доминанта, лирика, лирический герой, мотив ожидания, А. Фет, А. Апухтин, К. Фофанов.

O. Yu. Salenko

**Categories of chronotope and dominant
in individual style studies
(on lyrics by A. Fet, A. Apukhtin, K. Fofanov)**

Abstract. The article considers the application of categories (dominant and chronotope) developed by Alexey Ukhtomsky to study the phenomenon of individual style in poetry. Lyrics by A. Fet, A. Apukhtin and K. Fofanov, united by genre and thematic unity, a common motive of expectation of their beloved by lyrical characters and pictorial imagery, are taken for comparative analysis.

Keywords: individual style, chronotope, dominant, lyrics, lyrical character, motif of expectation, A. Fet, A. Apukhtin, K. Fofanov.

Алексей Алексеевич Ухтомский (1875–1942) построил учение о доминанте как системообразующем центре активности, понятийной вертикали и иерархической системе. Доминанта одновременно выступает как инструмент и организующее начало, в нашей работе стилеобразующее начало, при рассмотрении особенностей индивидуального стиля поэтов.

«Человек подходит к миру и к людям всегда через посредство своих доминант, своей деятельности. <...> Наши доминанты, наше поведение стоят между нами и миром, между нашими мыслями и действительностью». [7, с. 352–353]. В отношении к произведениям словесности этот подход вполне применим при рассмотрении индивидуального стиля писателя. Ю. И. Минералов подчеркивает определенную направленность, вектор и движение при рассмотрении феномена стиля: «Личный стиль воплощает особый ход мысли, присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций, ему присущий» [3, с. 20]. Для изучения индивидуального стиля мы считаем продуктивным использование категории хронотопа, разработанной в трудах А. А. Ухтомского: «Увязка во времени, в скоростях, в ритмах действия, а значит, в сроках выполнения отдельных моментов реакции... образует из пространственно-раздельных... групп функционально-определенный «центр»», что дает возможность движения и развития [8, с. 248].

При анализе феномена индивидуального стиля важно понимать, что хронотоп, наряду с иными элементами произведения (речевыми образами, героями, композиционными элементами, идеями и проч.), отражает свойства художественного целого, манифестирует стиль автора.

Для сравнительно-сопоставительного анализа индивидуальных стилей взяты два стихотворения Афанасия Фета и по одному стихотворению Алексея Апухтина и Константина Фофанова, объединенные жанрово-тематическим единством, общим мотивом ожидания возлюбленной лирическим героем, развернутой изобразительной образностью. Кроме того, можно также говорить об общей доминанте для всех лирических героев – это желание и ожидание встречи. Именно это является фактором, который организует художественное пространство лирических произведений в соответствии с индивидуальными стилевыми особенностями поэтов.

При всей привычной классичности поэзии Фета форма построения его миниатюры «Я жду... Соловьиное эхо...» (1842) своеобразна: в ней нет сюжетного нарратива, в ней ослабляется даже характерный для подобного жанра лирический сюжет: анафора становится композиционным стержнем, вокруг которого складывается изображение природы, причем картина не статическая, а динамическая, через ряд изменяющихся состояний. В то же время поэт фиксирует эти состояния неизменным рефреном «я жду». Хронотоп как «увязка во времени, в скоростях, в ритмах действия» реализуется здесь как гармония. Лирический герой оказывается вписанным в эту пульсацию жизни в природе («соловьиное эхо», отблески реки и росы на траве, свет звезд и светляков) и вместе с нарастающим напряжением от ожидания отзывается «биением сердца» и «трепетом в руках и ногах», «стоит» и «идет» одновременно, с сожалением провожая закатившуюся утром звезду. Изобразительный образ дан очень лаконично в отдельных деталях-мазках, и простые метафоры не выводят за реалистический план, «развеществления» (Л. Гинзбург) не происходит.

Размышляя о возможностях поэтического искусства изображать движение, поэт подчеркивал специфику воплощения движения через фиксацию данного мига (см. А. Фет «О стихотворениях Ф. Тютчева»). Любопытно рассмотреть, как это выражено в грамматическом плане стихотворения через значения глагольных форм настоящего и прошедшего времени.

О своеобразии как бы незавершившегося сюжета разбираемого стихотворения, о впечатлении его «нарочитой оборванности» литературоведы неоднократно писали [1, 4]. В такой причудливости фетовского сюжетосложения определяется типология построения сюжета такого рода и отражается стилевая установка поэта: «Тот, кто прочтет только несколько моих стихотворений, убедится, что мое наслаждение состоит в стремлении наперекор будничной логике и грамматике...» [9, с. 450–451].

Той же доминантой обусловлен хронотоп стихотворения «Жду я, – тревогой объят...» (1886). Анафора образует только первые две стиха, и при повторе второй элемент изменяется на уточнение «жду я» – «жду тут», причем повтор эмоционально усилен инверсией, также передающей напряжение от ожидания. Стихотворение

имеет немного более распространенное изложение истории встречи, «предмет» ожидания здесь названа интимным «ты», но, как и в первой миниатюре, основным содержанием становится изобразительный образ, замещающий развитие лирического сюжета. Характерным приемом А. Фета является гармоническое вписывание лирического героя в пространство, время ожидания так же импрессионистично передается через него: «Слух, раскрываясь, растет, / Как полуночный цветок», – и через чередующиеся картины ночного сада. «Лирическое и прекрасное так прочно скреплены с *вещью* (выделено нами – Л. Г.), с единичной ситуацией» [2. с. 42]. В таком положении лирического героя нет противоречивости, наоборот, можно говорить о согласованности ритмов героя и природы: «Хрипло подругу позвал / Тут же у ног коростель».

Для обозначения прихода героини поэт использует символ весны: «Ах, как пахнуло весной!.. / Это наверно ты!». Обратим внимание на лексику «наверное», употреблённую не в качестве привычной современному читателю вводной конструкции, а в значении «несомненно» – наречия, выражающего уверенность.

Хронотоп стихотворения дан ясным, лаконичным описанием с фиксацией событий, метафорические образы не выходят за рамки конкретных реалий «<...> В системе Фета – это все стилистическая окраска, символическое расширение слова, его второй и третий планы, и все это обычно осложняет, но не отменяет первичное его значение» [2, с. 268].

Стихотворение А. Апухтина «Я ждал тебя... Часы ползли уныло...» (1867) внешне строится по тому же принципу, что у А. Фета, хотя сюжетный нарратив выстроен более последовательно, перед читателем разворачивается краткий рассказ о долгой ночи, проведенной в ожидании любимой, завершающийся страстным обращением-признанием. Однако привычная анафора «я ждал тебя», сразу задает напряженное отношение по линии героев «я-ты», которое драматизируется в первой строфе введением некоего третьего лица, обозначенного метонимически: «И чьи-то слышались шаги...».

Живописные образы даны одновременно условно и колоритно, что достигается за счет упоминания лишь отдельных деталей в рассказе и широким использованием эпитетов, ассоциативные значения

которых, так же, как и у А. Фета, не выходят за пределы реалистического изображения. Враждебное ночное пространство дома сменяется приходом свежего осеннего дня, но не улучшает состояние героя: «В немой тоске я день прекрасный встретил...». Эпитетами подчеркнут контраст чувства в душе лирического героя и красоты наступившего дня.

Стихотворение А. Апухтина изобилует эпитетами, формально их двенадцать на двенадцать строк стихотворения. Автор наполняет каждый этап ожидания своим отношением, переданным одним или сразу несколькими художественными определениями: «Часы ползли уныло, / Как старые, докучные враги...», «Прозрачен, свеж и светел, / Осенний день повеял над землей...».

Различие доминант героя и героини, полностью раскрытое в третьей строфе, обуславливает драматическое несовмещение их пространственных и временных координат. Хронотоп стихотворения выстроен на несовпадении ритмов героя с окружающим миром, так «часы ползут», при отсутствии возлюбленной слышится ее голос, прекрасное в природе герой встречает с тоской, а его самозабвенная любовь не находит ответного чувства.

Такая композиция лирического стихотворения, построенного на несовпадении доминант и ритмов героев характерна для стиля А. Апухтина (см., например, «Гремела музыка, горели ярко свечи...» (1858)).

Единственное из рассматриваемых стихотворений «Пел соловей, цветы благоухали» (1897) К. Фофанова целиком построено как нарратив в третьем лице в прошедшем времени, таким образом, автор дистанцирован от лирического героя, а рассказанная история отнесена к прошлому. Мотив ожидания («её») встречается только в заключительной четвертой строфе, так что, в сравнении с другими, лирическому произведению Фофанова присуща своеобразная композиционная инверсия.

В лирических отношениях «он» – «она» динамика свойственна лишь одной стороне – влюбленному юноше. Именование фофановского героя по возрасту – единственное среди разбираемых стихотворений, так же, как и подчеркивание его одиночества: «Он был один, он – юноша влюбленный...», что придает герою условный романтико-эмблематический характер. «Она» существует в произведении

как мечта, цель устремления героя: «К ней, только к ней, – и раньше и теперь». Внутренняя форма слова «мечта» в представленном контексте раскрывается не как размышление о несбыточном, а как мотивирующее начало. То есть можно говорить о четко выраженной доминанте героя.

В символическом плане ритмы героя и художественного времени совпадают: показаны юношеский расцвет жизни и майское цветение природы, хотя картина природы весенней природы уже в экспозиции представлена сугубо эмблематичными образами: май, соловей, цветы, закат. И с первой же строфы в сюжет входит драматическая нота как предвосхищение трагического финала: алый цвет заката уподоблен цвету крови: «...Как на остывшей стали/ Алеет кровь...», – обратим внимание на эту вычурную литературную красоту. С наступлением темноты ночь и мир теряют свои реальные качества, олицетворяются и символизируются. Стихотворение Фофанова наиболее полно из сравниваемых реализует романтическую оппозицию «герой-мир» и по-модернистски выстраивает вариацию романтической иронии: стремление героя к «ней» и смертельная опасность от ночи, несущей в себе женское подобие сфинкса. В этой связи говорить об увязке времени или ритмов героя и мира не представляется возможным.

Образ мира построен автором как катахреза: «И мир пред ним таинственным владыкой/ Лежал у ног, сиял со всех сторон,/ Насыщенный весь полночью безликой/ И сладкою весною напоен».

В целом картины природы, образный строй стихотворения состоит из эмблем и символов («роковая дверь», «окрыленная мечта», «безликая полночь», «сладкая весна», «скорбная разлука», «женоподобный сфинкс»). В. В. Розанов писал: «Стихи его, местами достигающие пушкинской красоты <...> все, однако, суть продукт воображения о природе, а не ощущения природы, воображения о жизни и человеческих отношениях, а не отчётливого их переживания (выделено нами – Л. Г.) <...> Реальное просто для него отсутствовало» [5, с. 359].

Выходя за пределы реалистической манеры, поэт переходит в стиливое пространство, где слова теряют предметное значение, ослаблены или не работают причинно-следственные связи, логический диссонанс является чертой индивидуального стиля и общего

стиля эпохи. К. Фофанов «создает картину мира, предваряющую модернистские тенденции в творчестве поэтов следующего поколения [6, с. 17].

Проведенный анализ показывает, как доминанты конкретных лирических произведений репрезентируют доминирующие черты индивидуальных стилей поэтов.

Ссылки:

1. Бухштаб Б. Я. А. А. Фет // Фет А. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. – Л.: Советский писатель, 1959. – С. 5–78.

2. Гинзбург Л. Я. О лирике. – Л.: Советский писатель, 1974. – 407 с.

3. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

4. Ранчин А. М. Путеводитель по поэзии А. А. Фета. – М.: Изд. Московского Университета, 2010. – 240 с.

5. Розанов В. В. Из житейских встреч (К. М. Фофанов)// О писательстве и писателях. Собрание сочинений в 30 т. Т. 4. [Составление, подготовка текста и комментарии А. Н. Николюкина]. – М.: Изд-во Республика, 1995. – С. 355–360.

6. Сапожков С. В. Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом // Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы. – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. – С. 5–64.

7. Ухтомский А. А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939. – СПб.: Питер, 2002. – 448 с.

8. Ухтомский А. А. От двойника к собеседнику. – М.: Юрайт, 2018. – 310 с.

9. Фет А. А. Письмо Я. П. Полонскому от 30.XII.1888 // Русские писатели о литературе (Литературные взгляды русских писателей XVIII – первой половины XIX в.): в 3-х т. / Т. 1 [Составители: М. Брискман, Б. Бухштаб, Ц. Вольпе ... и др.]. – Л.: Советский писатель, 1939. – С. 450–451.

М. А. Соколова

malina.masha3@list.ru

ГБОУ города Москвы «Школа № 1272»

(Москва, Россия)

Прецедентные тексты на уроках литературы при изучении творчества С. А. Есенина

Аннотация. Данная статья посвящена одной из актуальных проблем современного школьного филологического образования – формирование «прецедентного поля» языковой личности школьника. Возможные пути решения данной проблемы мы рассматриваем на примере организации работы обучающихся с прецедентными текстами на уроках литературы при изучении творчества С. А. Есенина.

Ключевые слова: прецедентный текст, урок литературы, С. А. Есенин, прецедентное поле, методика преподавания, методическая разработка, серебряный век, русская литература.

М. А. Sokolova

Precedent texts at Literature lessons in the context of studying S. A. Yesenin's creative work

Abstract. This article is devoted to one of the actual problems of modern school philological education – the formation of the “precedent field” of the student's language personality. We consider possible ways to solve this problem using the example of organizing the work of students with precedent texts at Literature lessons when studying the work of S.A. Yesenin.

Keywords: precedent text, Literature lesson, S.A. Yesenin, precedent field.

В нашей работе мы опираемся на определение, сформулированное Ю. Н. Карауловым: «Назовем прецедентными – тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер,

т. е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [1, с. 216].

Формирование и развитие «прецедентного поля» языковой личности школьника – это один из важных аспектов методики обучения филологическим дисциплинам, оставшихся на данный момент вне пристального внимания исследователей. Н. Л. Мишати-на отмечает, что в современном филологическом образовании важную роль играет «<...> составление энциклопедии прецедентных текстов концептов русской культуры как одного из условий сохранения и расширения “прецедентного поля” школьника как национальной языковой личности» [2, с. 41].

На наш взгляд, работа с прецедентными текстами может реализовываться на уроках литературы, поскольку на них обучающиеся изучают художественные тексты, являющиеся источниками прецедентных текстов. Работа с прецедентными текстами на уроках литературы поможет приобщить обучающихся к родной культуре и установить связь между разными поколениями и эпохами. Кроме того, задания подобного содержания будут способствовать развитию речи обучающихся.

Данные положения мы рассмотрим на примере изучения творчества С. А. Есенина на уроках литературы. Тексты этого автора изучаются в рамках школьной программы как в начальных, так и в средних классах и в 11 классе. С. А. Есенин – один из известных русских поэтов, чье творчество было тесно связано с описанием жизни русского народа и его судьбой. Сам он писал о себе в одноименном стихотворении: «Я последний поэт деревни...».

В рамках данного исследования нами был проведен опрос среди учащихся старших классов и выпускников – респондентам предлагалось вспомнить цитаты из творчества С. А. Есенина. Исходя из ответов, нам удалось определить приблизительный круг прецедентных текстов из произведений данного автора, которые входят в школьную программу.

Большая часть опрошенных указала цитаты из таких крупных лиро-эпических произведений С. А. Есенина, как «Чёрный человек» и «Письмо к женщине». На наш взгляд, это объясняется тем,

что в содержании известных учебников по литературе для 11 класса, например, под редакцией В. П. Журавлева, мы можем увидеть следующие произведения С. А. Есенина для прочтения, анализа и заучивания наизусть полностью или фрагментарно: «Отговорила роща золотая...», «Москва кабацкая», «Анна Снегина», ««Черный человек», «Письмо к женщине».

В опросе была доля респондентов, процитировавших меньшие по объему произведения С. А. Есенина: «Письмо матери», «До свиданья, друг мой, до свиданья...», «Низкий дом с голубыми ставнями...», «Мне осталась одна забава...».

Проанализировав ответы респондентов, мы разработали методические материалы, позволяющие, помимо работы с художественными и композиционными особенностями произведений С. А. Есенина, расширять «прецедентное поле» школьников на основе организации их работы с прецедентными текстами. Данные задания рекомендуются к выполнению в 11 классе.

Так, обучающимся может быть предложено стихотворение (написано нами. – С. М.), в котором зашифрованы цитаты из поэтических текстов С. А. Есенина. Обучающимся потребуется их найти и указать названия произведений.

Посвящение Сергею Есенину

Да, Вы знаете, жива ещё моя старушка,
Увы, привет я ей довольно редко шлю.
И о любви мне слов не говорят на ушко,
А мне вот хочется сказать: «Я сильно Вас люблю!»

Да! Теперь я понимаю: время безвозвратно.
И что подскажет море васильковых глаз?
Здесь в Вашу честь салют десятикратный,
Такой же был в страшнейший смертный час.

Вы помните! Вы все, конечно, помните...
Письмо кровавое в наследие оставив,
В последний раз бродили Вы по комнате,
Судьбе все остальное предоставив.

Не друг я Вам, но знаю: Вы больны.
Откуда эта боль мне тоже не понять,
Судьбу мы, грешные, конечно, не вольны
Хватать за руку, желая поменять.

Сергей, родной, пожалуйста, скажите,
Вот мне сейчас не так уж много лет,
Я тоже по ночам мечтаю о защите,
Но хочется, чтоб вслед кричали «Ты – поэт!»

Поэтом может быть обычный человек?
Поэтом может быть не только лишь Есенин?
Сергей, Вам счастье нес двадцатый век?
Под кущей обновлённой сени...

Есенин, друг и брат, пора вовек прощаться,
Ведь в жизни этой умирать и впрямь не ново,
С таким, как Вы, мне трудно будет повстречаться,
Такой, как Вы, воспримет моё слово.

Обучающимся необходимо найти следующие зашифрованные цитаты: «жива ещё моя старушка» («Письмо матери»); «Вы помните! Вы все, конечно, помните...», «Под кущей обновлённой сени» («Письмо к женщине»).

Помимо прямого цитирования, в стихотворении заключены переделанные высказывания, которые также нужно найти: «Не друг я Вам, но знаю: Вы больны» – «Друг мой, друг мой, / Я очень и очень болен» («Чёрный человек»), «Ведь в жизни этой умирать и впрямь не ново» – «В этой жизни умирать не ново» («До свиданья, друг мой, до свиданья...»), «В последний раз бродили Вы по комнате» – «Взволнованно ходили вы по комнате» («Письмо к женщине»).

Следующее задание направлено на работу с ассоциативным рядом. На наш взгляд, необходимо давать работы, в процессе выполнения которых обучающиеся будут вспоминать определенные жизненные ситуации, поскольку в таком случае ученикам будет гораздо легче воспринимать цитаты, ведь их можно применять в повседневности. Обучающимся может быть предложено

но следующее задание: «Подберите к каждой цитате из произведений С. А. Есенина по 3 существительных, которые соответствуют вашим эмоциям и ощущениям, а также соответствуют смыслу поэтического фрагмента. Подумайте, в каких жизненных ситуациях вы бы могли употребить каждое из высказываний». Образец: «Не жалею, не зову, не плачу, / Все пройдет, как с белых яблонь дым» – печаль, утрата, переосмысление. Данное высказывание можно употребить тогда, когда понимаешь, что время безвозвратно уходит, не нужно ни о чем жалеть. Далее представлен пример выполнения обучающимися данного задания (таблица 1).

Таблица 1

Задание № 2

<i>Цитата</i>	<i>Существительные</i>
«Казаться улыбчивым и простым – / Самое высшее в мире искусство»	<i>Притворство, необходимость, скрытность.</i> Так можно сказать в ситуации, когда не стоит показывать свои эмоции, гораздо проще все скрыть под маской улыбки.
«Большое видится на расстоянии»	<i>Важность, ценность, искренность.</i> Самое ценное порой не замечаешь, когда имеешь рядом с собой.
«Я покинул родимый дом...»	<i>Тоска, печаль, переживание.</i> Эти слова можно сказать, когда надолго уезжаешь из дома и начинаешь чувствовать горечь на сердце.
«Не каждый умеет петь, / Не каждому дано яблоком / Падать к чужим ногам»	<i>Удивление, самобытность, искренность.</i> Каждый человек самобытен, и далеко не всем дано быть свободным и творческим человеком.
«Ты одна мне несказанный свет»	<i>Надежда, любовь, тепло.</i> Так можно сказать человеку, которым очень дорожишь.
«В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей»	<i>Пустота, печаль, уныние.</i> Подобные слова может произнести человек, разочарованный в жизни и не видящий радости в новом дне.

<i>Цитата</i>	<i>Существительные</i>
«Дай, Джим, на счастье лапу мне»	<i>Радость, преданность, доброта.</i> Так может сказать человек, преисполненный радостными и тёплыми чувствами, в том числе видя животное.
«Так мало пройдено дорог, / Так много сделано ошибок»	<i>Тяжесть, опыт, разочарование.</i> Так можно сказать, находясь в тяжелом моральном состоянии, вызванном разочарованием в жизни или в отдельном ее аспекте.

Подобное задание, по нашему мнению, позволит обучающимся задуматься над тем, какие эмоции вызывают те или иные строки, и подумать над смыслом высказываний. Более того, оно предполагает творческий подход к анализу текстов художественных произведений и изучению прецедентных текстов. На наш взгляд, обучающимся необходимо научиться соотносить их с реальной действительностью: важно уметь правильно использовать прецедентных тексты в речи в соответствии с конкретной жизненной ситуацией.

Заключительное задание «Образ идеальной женщины в произведениях С. А. Есенина» предполагает творческую работу непосредственно с прецедентными текстами. Мы предлагаем следующее задание: «Перед вами известные цитаты из произведений С. А. Есенина, в которых содержится описание женских образов. К каждому высказыванию подберите два подходящих прилагательных так, чтобы в результате можно было представить есенинский женский идеал». Далее представлен пример выполнения задания (таблица 2).

Таблица 2

Задание № 3

<i>Цитата</i>	<i>Прилагательные</i>
«Но остался в складках смятой шали / Запах меда от невинных рук»	Уютная, невинная
«Поступь нежная, легкий стан, / Если б знала ты сердцем упорным, / Как умеет любить хулиган»	Нежная, легкая

<i>Цитата</i>	<i>Прилагательные</i>
«Вы говорили: / Нам пора расстаться, / Что вас измучила / Моя шальная жизнь»	Серьёзная, спокойная
«Зелёная причёска, / Девическая грудь, / О тонкая берёзка, / Что загляделась в пруд?»	«Зелёная», задумчивая
«Мне бы только смотреть на тебя, / Видеть глаз злато-карий омут»	Златоглазая, невероятная

В результате выполнения данного задания обучающиеся смогут систематизировать основные черты характера и внешности, присутствующие «идеальным» есенинским героиням.

Работа с подобными текстами на уроках литературы позволяет с помощью творческого подхода и актуализации через связь с жизненными ситуациями расширять «прецедентное поле» языковой личности школьника, а также приобщать к русской культуре и наследию предков.

Творчество С. А. Есенина можно считать настоящим кладом прецедентных текстов, поскольку, во-первых, на наш взгляд, общество бережно хранит в памяти поэтические тексты С. А. Есенина и интересуется в целом его личностью, и, во-вторых, биография автора набирает популярность в связи с премьерными различными публичными мероприятиями. Именно поэтому на уроках литературы, помимо изучения биографии автора и анализа основных художественных произведений, таких как «Письмо к женщине» или «Чёрный человек», необходимо обращать внимание на конкретные высказывания, которые можно активно применять в повседневном дискурсе. С. А. Есенин всегда был близок русскому народу, и его творчество по сей день любимо миллионами соотечественников, а многие строки его произведений давно стали прецедентными текстами.

Ссылки:

1. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд-е 7-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с.
2. Мишатина Н. Л. Методика и технология речевого развития школьников: лингвоконцептоцентрический подход: автореферат дис. ... докт. пед. наук. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2010. – 50 с.

В. Н. Степченкова

St_valentina007@mail.ru

Московский государственный областной университет
(Москва, Россия)

Мистика в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»

Аннотация. Мистические явления, представленные в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», делятся на группы по следующим смысловым содержаниям: религиозно-мистический опыт, суеверия и предрассудки, связь с нечистой силой, чудо, случайные совпадения, интуитивные предчувствия. Подробный разбор иррациональных связей событий в тексте романа способствует пониманию его символического уровня и особенностей внутреннего мира персонажей. Делается вывод, что мистические мотивы в романе создают парадоксальное сочетание реалистического и мистического планов романа.

Ключевые слова: мистика, готический роман, религия, суеверие, предрассудок, чудо, интуиция, предсказание.

V. N. Stephenkova

Mysticism in the novel by F. M. Dostoevsky «The Brothers Karamazov»

Abstract. This study reveals the concept of mysticism as a set of irrational phenomena that are not amenable to logical explanation and contain an element of the mysterious and inexplicable. A whole layer of mystical phenomena presented in the novel is analyzed and classified, and divided into groups according to the following semantic content: religious and mystical experience, superstition and prejudice, connection with evil spirits, a miracle, random coincidences, intuitive premonitions – a detailed analysis contributes to understanding the inner world of characters, hidden symbolism of the novel and irrational connections. It is concluded that mysticism has artistic functions that

help Dostoevsky in introducing his ideas into the plot of the novel and creates a paradoxical combination of a realistic novel with a mystical plot.

Keywords: mysticism, gothic novel, religion, superstition, prejudice, miracle, intuition, prediction.

После публикации «Братьев Карамазовых» в начале 1881 года М. А. Антонович в журнале «Новое обозрение» опубликовал статью «Мистико-аскетический роман» [1], посвященную анализу последнего романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». В ней автор заключил: «Достоевский бросил всякую политику и общественность, отложил в сторону всякие житейские вопросы, а ударился в субъективность, зарылся в самую глубину души, в ту таинственную область, где гнездятся восторженная вера, всерешающая мистика и созерцательный самозаключенный аскетизм» [1, с. 258]. В XX столетии мистицизм романа «Братья Карамазова» переосмысливался русскими религиозными философами Вл. Соловьевым, Вяч. Ивановым, Н. А. Бердяевым, С. Н. Булгаковым, В. В. Розановым, Д. С. Мережковским и др. была дана новая оценка творчеству Достоевского. Например, В. В. Зеньковский увидел в религиозно-мистическом понимании писателем русской культуры своеобразное проявление почвенничества, а также отметил в его творчестве «пасхальную» поэтику чуда [10, 176]. Многие советские литературоведы рассматривали сюжеты Достоевского как мистериальные (М. М. Назиров [17], М. М. Бахтин [2], Р. Я. Клейман [13]). В. А. Котельников связывал мистику Достоевского со святоотеческим учением русской патристики [15]. Современные исследователи также проявляют интерес к теме мистики в творчестве Ф. М. Достоевского, среди них Д. М. Федяев [19], С. П. Макарычев [16], А. Д. Каксин [12], А. В. Тоичкина [18], В. В. Борисова [5], Э. А. Евтушенко [9], Д. А. Богач [4] и др.

Э. А. Евтушенко в своем исследовании писала о том, что все иррациональные феномены в романах писателя «коренным образом перестраивают фабульную основу произведений Ф. М. Достоевского, способствуют созданию мистического сюжета» [9, с. 9]. Сюжетообразующая функция мистики в «Братьях Карамазовых» связана с традицией готического романа, который принято было читать в семье писателя перед сном. Обязательная составляющая

данного направления – это наличие тайны, которая привлекает и завораживает читателя (сам Достоевский слушал в малолетстве Анну Радклив, «разиня рот и замирая от восторга и ужаса» [6, с. 338]). Элемент мистического обеспечивает наличие труднодостижимого звена, чего-то необъяснимого и загадочного, «Ф. М. Достоевский сгущает загадочные ситуации и выстраивает градации мистически значимых событий, причем таинственную значимость у него приобретают не только принципиально важные, ключевые события «внешнего» сюжета (рождение, самоубийство), но и происшествия второстепенного, эпизодического ряда (встреча на улице, например)» [9, с. 11]. Необходимость мистического элемента в романе часто определяется внутренней связью внешне несвязанных вещей и явлений в романе. Мистика приходит на помощь в те моменты, когда художнику сложно логически или психологически направить сюжетное действие в определенное русло, но с помощью мистики это легко сделать, объяснив тот или иной поступок героя озарением свыше, интуитивным предчувствием, случайным совпадением и т. д.

Что же является мистикой в понимании писателя? В самом романе «Братья Карамазовы» герои неоднократно рассуждают о мистике и часто имеют в виду религию и все, что с ней связано. Однако про Алешу, например, говорится: «Этот юноша, Алеша, был вовсе не фанатик и, по-моему, по крайней мере, даже и не мистик вовсе <...> Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом» [7, т. 14, с. 24]. Писатель показывает обывательское отношение к религии, как к мистике. Но при этом в Алеше была и вера в Бога, вера в чудо, религиозные чувственные переживания, откровения, связь с другими мирами – все то, что можно назвать мистическим опытом. Также в учении Зосимы, встречаем подзаголовок «О аде и адском огне, рассуждение мистическое» – выходит, что сам старец включает в свое религиозное учение категорию мистического. В описании жизни Григория читаем, что из-за склонности к мистицизму он после похорон своего ребеночка начал читать Исаака Сирина, но при этом «почти ровно ничего не понимал в нем, но за это-то, может быть, наиболее ценил и любил эту книгу» [7, т. 14, с. 89]. В черновиках встречаем слова Фетюковича о том, что христианство может быть истинное, может быть мистическое

[7, т. 15, с. 343]. Отсюда следует, что нет четкого разграничения между религией и мистикой, как и нет тождества между ними, получается смешение представлений и суждений. Э. А. Евтушенко утверждает по этому поводу: «Четкие высказывания писателя позволяют судить о том, что в одних случаях он имеет в виду элементарные суеверия, спиритизм, в других – нерассуждающую, слепую веру, фанатичную любовь к чудесам» [9, с. 6]. Таким образом, под мистикой мы рассматриваем все, что имеет иррациональное происхождение, не поддается логическому объяснению, но при этом явно или скрытно оказывает влияние на взаимоотношения героев, их мотивы, решения и, как следствие, на развитие сюжета, а именно: сновидения, предсказания, личные переживания, озарения, чудеса, роковые случайности, предчувствия, мистический ужас, догадки. Структурный подход к изучению мистических мотивов в романе позволил выделить несколько групп, объединенных общим алогическим, таинственным, необъяснимым признаком, это группы со следующим содержанием: религиозно-мистический опыт, суеверия и предрассудки, связь с нечистой силой, чудеса, случайные совпадения, интуитивные предчувствия.

Самой значительной группой является религиозно-мистическая. В данный сегмент можно отнести учения старца Зосимы о молитве, любви, аде, покаянии и т. д. Концептуальное значение для романа имеет непостижимое с точки зрения логики явление духовного перерождения, которое происходит с Маркелом, с молодым Зосимой, с таинственным незнакомцем перед смертью, с Дмитрием Карамазовым, и даже с Грушенькой совершается «некоторый переворот духовный» [7, т. 15, с. 5]. Данный феномен знаменует собой качественное изменение личности, которое чаще всего происходит под действием Божественной силы. Другое сложное для рационального объяснения явление, но при этом имеющее практику в христианстве – пророчества. Это и пророческий поклон старца незаслуженному страданию Дмитрия, и слова старца о себе «не только дни, а и часы мои сочтены» [7, т. 14, с. 72], и напутствие Алеше «горе узришь великое и в горе сем счастливым будешь» [7, т. 14, с. 72]. Другое предсказание старца, удивившее многих – это предвещание унтер-офицерской вдове о том, что сын ей напишет, несмотря на то что уже год от него нет вестей. Религи-

озно-мистический опыт был присущ не только старцу, им обладал и Алеша: после молитвы пред сном на него сходило радостное умиление [7, т. 14, с. 146], в нем была вера, что в трудных ситуациях «Бог устроит, как знает лучше» [7, т. 14, с. 112] и вера в то, что во внутренней борьбе Ивана «Бог победит» [7, т. 15, с. 89]. Ключевая мистико-религиозная сцена явлена в главе «Кана Галилейская», после которой юноша почувствовал связь с другими мирами и встал «твердым на всю жизнь бойцом» [7, т. 14, с. 328]. Так же, по словам Алеши, он имел общение с Богом, который направил его к Ивану с посланием: «Не ты убийца <...> Меня Бог послал тебе это сказать» [7, т. 14, с. 81]. Другой персонаж, склонный к религиозным исканиям, – это Дмитрий. Свои переживания о Грушеньке и о предстоящем самоубийстве он сопровождает молитвой [7, т. 14, с. 372]; после удара Григория медным пестиком, молодой человек всю ночь молился о том, чтобы слуга жив остался [7, т. 14, с. 41]; единственное объяснение для Мити, почему он не убил отца, является Божья милость [7, т. 14, с. 426]. Таинственное, но в то же время кульминационное событие в духовном развитии Мити – это сон о дитё, после которого Дмитрий решил пострадать незаслуженно. Вопросами веры задается и госпожа Хохлакова, но ей не хватает религиозно-мистического опыта, чтобы закрепить эту веру: «Чем же доказать, чем убедиться? О, мне несчастье!» [7, т. 14, с. 52]. Многие персонажи романа тем или иным образом затрагивают в романе темы Бога, веры, религии, христианства, церкви, мало кто остается в стороне от вековечных вопросов

Другая мистическая группа, выявленная в романе – это суеверия, предрассудки, поверья. Когда у Григория родился шестипалый младенец, то он не хотел его крестить, потому что это «дракон» – «смешение природы произошло» [7, т. 14, с. 88] – утверждение не просто предрассудочное, но с мифо-мистическим оттенком. Гаданиями занималась Лиза Хохлакова [7, т. 14, с. 199]. Сверхъестественный характер некоторым событиям придает штабс-капитан Снегирев: словоерсы «делаются» в человеке высшей силой [7, т. 14, с. 182]. Часто суеверия граничат с религиозностью, облекаются в церковную лексику, но в сути являются поверьем в некие безликие чудодейственные силы. Так, например, лишены глубинного смысла напутственные слова Федора Павло-

вича Ивану: «Ну, с Богом, с Богом! <...> Ну, Христос с тобою!» [7, т. 14, с. 224]. Как к талисману, относится к образку госпожа Хохлакова и рассказывает о том, что образок спас ее от смерти. Особую молитву читает Марфа Игнатьевна, перед принятием чудодейственной настойки, которой натирает спину Григорию. Далека от истинной молитвы заупокойная молитва матери за живого сына, от которого она год не получала известия: «старец ответил ей со строгостию, запретив и назвав такого рода поминание подобным колдовству» [7, т. 14, с. 150]. Суть суеверных верований заключается в том, что с помощью магических предметов или слов человек желает изменить события, защитить себя или предугадать будущее, но в реальности суеверная вера заменяет истинную, является ее суррогатом.

Особняком в вопросе мистицизма стоят отношения персонажей с нечистой силой. Отец Ферапонт видит чертей и борется с ними; Лиза Хохлакова заигрывает с чертями во сне; Алеша в разговоре с Колей говорит о том, что в молодежь в виде самолюбия залез черт [7, т. 14, с. 503]; в придуманном Смердяковым плане убийства Иван увидел явную помощь черта [7, т. 15, с. 66]; целая глава посвящена черту Ивана Карамазова и его кошмару; про чертей и крючья на полотке рассуждал Федор Павлович и в келье старца заявил, что в нем дух нечистый «заключается» [7, т. 14, с. 39]; про отворенную дверь в сад Митя рассудил, что ее черт открыл, и когда показания по убийству отца не сходились, сказал, что Федора Павловича черт убил; Иван призывал на суде во свидетели черта. В реалистическом романе Достоевского потусторонний мир без труда соприкасается с миром людей, оказывая свое мистическое влияние, нагнетая мистику, страх, демонизм, втягивая читателя в атмосферу готического романа и побуждая к разгадыванию тайны.

Особое место у Достоевского занимает мотив чуда, которое есть таинственное явление, не поддающееся естественным законам. С одной стороны, чудо может быть ответом на молитву и являться Божьей Славой, но, с другой, может оказаться искушением и преткновением не только для верующих, но и для мирских. В романе описано много чудес: чудо воскресения Иисусом девочки, исцеление Лизы Хохлаковой от ночных лихорадок по молитве старца, успокоение по молитве Зосимы кликуш, радостное действие старца

на всех приходивших к нему. Алеша тоже обладал удивительными особенностями, госпожа Хохлакова говорила: «Как это вы так скоро нагнали на нее сон, и как это счастливо!» [7, т. 14, с. 169]. Митя верил в «чудо», что отец передаст ему заветные деньги [7, т. 14, с. 112]. Алеша «беспрекословно верил и рассказу о вылетавшем из церкви гробе» [7, т. 14, с. 28]. Лизавету Смердящую «перенесло» через забор, когда она очутилась перед родами в саду Федора Павловича [7, т. 14, с. 92]. Смердяков говорил о сдвинутой горе в своем вероломном рассуждении об отречении от Христа. Вопрос чуда освещен в поэме о Великом инквизиторе и раскрывается с иной стороны: тайна чуда привлекает людей, но тем самым человек уже становится несвободным, а поработанным этим чудом – данное утверждение оказывается тесно связано с другим значимым эпизодом – с «великим ожиданием» нетления тела старца Зосимы [7, т. 14, с. 296]. Но многие не устояли перед данным искушением и соблазнились (сам рассказчик называет это событие «суетным и соблазнительным» [7, т. 14, с. 297]): на старца «посыпались уже осуждения и самые даже обвинения» [7, т. 14, с. 301]. Несовершенное чудо стало лакмусовой бумажкой для обнаружения истинной сущности многих окружавших старца: выявились насмешливые, противника старца, злословники, недоброжелатели. С другой стороны, покойный старец своим тлением сохранил людям их свободу, не поработив людей чудом. Чудо является одним из сильнейших мистических явлений, которое способно действовать на взгляды и веру людей, как в отрицательном, так и положительном ключе, и Достоевский сформулировал главную мысль, которая звучит: «вера не от чуда рождается, а чудо от веры» [7, т. 14, с. 24], чудо может укрепить веру, отсутствие же его может подавлять веру – в этом обнаруживается его двойное мистическое свойство.

К области мистического также относятся случайные совпадения, которые влияют на ход романских событий, и поэтому оказываются судьбоносными. Загадочным совпадением является рождение младенца у Лизаветы Смердящей и ее гибель как раз в то время, когда у Марфы Игнатьевны умер новорожденный. И Григорий «взял младенца, принес в дом, посадил жену и положил его к ней на колени, к самой ее груди <...> Этого покойничек наш прислал» [7, т. 14, с. 92]. В результате случайности произошла встреча Але-

ши и Ивана, которой они оба желали, и затем последовал главный разговор братьев, являющимся узловым в идейной структуре романа. Мистическим совпадением кажется схожесть Алеши с покойным братом Зосимы, что старец много раз старец считал «его как бы прямо за того юношу» [7, т. 14, с. 250]. Милостью Божьей выглядит совпадение публичного покаяния в убийстве таинственного незнакомца и следом его болезнь и смерть, так что признание сочли за болезненный бред и честь семьи Михаила была сохранена. Неприятной случайностью для Дмитрия было то, что в качестве фантома Григорию представилась открытая дверь в сад – это было весомое показание против Мити на суде. Таинственное и необъяснимое для Лизы Хохлаковой было то, что им с Алешей снится один и тот же сон [7, т. 15, с. 23]. Чудесна и промыслительна спустя много лет встреча Зосимы со слугою Афанасием: «Бог привел встретиться» [7, т. 14, с. 287]. Г. Р. Назиров отмечает в творчестве Достоевского наличие множества невольных стечений обстоятельств: «У Достоевского образуются порой целые цепи случайностей и совпадений» [17, с. 105], а Э. А. Евтушенко развивает данное наблюдение и утверждает, что именно эти случайные совпадения «перестраивают фабульную основу произведений Ф. М. Достоевского, способствуя созданию мистического сюжета» [8, с. 5].

К сфере иррационального, непостижимого логикой относятся интуиция, предвидение, предугадывание. Целый ряд интуитивных предположений было у госпожи Хохлаковой [7, т. 14, с. 346, с. 404; т. 15, с. 171]. Только лишь интуицией можно объяснить предчувствие Федора Павловича: «Я Ивана боюсь; я Ивана больше, чем того [Дмитрия – прим. В. С.], боюсь» [7, т. 14, с. 130] – и это несмотря на то, что «ужились» они хорошо [7, т. 14, с. 17]. Ивану, после разговора со Смердяковым, что-то «ненавистное» щемило в душе, «спросили бы вы за что, и сам он решительно не сумел бы изложить ни одной причины в точности» [7, т. 14, с. 251], и, уехав в Москву, он интуитивно понимал, что он «подлец». У Дмитрия было внутреннее убеждение, что убил Федора Павловича Смердяков, хотя он сам же утверждал о лакее, что «это совокупление всех трусостей в мире вместе взятых, ходящее на двух ногах» [7, т. 14, с. 428]. Интуицией обладал и Алеша, например, его слова о том, что Коля Красоткин будет в жизни очень несчастным человеком, на что Коля

спросил: «Как это вы все наперед знаете?» [7, т. 14, с. 504]. Есть еще много примеров интуитивных предчувствий персонажей, которые в сути являются художественным приемом, возбуждающее определенное читательское ожидание и подготавливающее к намеченным романным событиям.

Итак, мистическая направленность романа «Братья Карамазовы» является не только эманацией жизненного пути писателя, но и обладает определенными функциями: формирует мистический сюжет, увлекает читателя своей загадочностью и иррациональностью, помогает художнику адаптировать авторскую идею под общую фабулу за счет алогичных связей. Достоевский парадоксальным образом сочетает в своем произведении метафизику и реалистический роман, в чем являет своеобразие своего художественного метода.

Ссылки:

1. Антонович М. А. Мистико-аскетический роман // Ф. М. Достоевский в русской критике. – М.: Государственное издательство русской литературы, 1956. – С. 255–306.

2. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. – Киев: Next, 1994. – 511 с.

3. Библиотека Ф. М. Достоевского: опыт реконструкции. Научное описание. – СПб.: Наука, 2005. – 338 с.

4. Богач Д. А. Сакральное значение природы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 2(293). – С. 10–15.

5. Борисова В. В. Бог versus черт в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Казанская наука. – 2014. – № 3. – С. 151–153.

6. Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 томах. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989. Т. 4. – С. 388–451.

7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1975–1990 гг.

8. Евтушенко Э. А. Мистический сюжет в творчестве Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. ... канд. философских наук. – Самара, 2002. – 24 с.

9. Евтушенко Э. А. Мистический сюжет в творчестве Ф. М. Достоевского. Дис. ... канд. филол. наук. – Уфа. 2002. – 236 с.

10. Зеньковский В. В. История русской философии. В 2-х т. – Л.: ЭГО, 1991.
11. Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. – М.: Искусство, 1995. – 669 с.
12. Каксин А. Д. Петербург Достоевского: реальность и мистика в жизни героев «Преступления и наказания» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2021. – № 4. – С. 38–49.
13. Клейман Р. Я. Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. – Кишинев: «ШТИИИЦА», 1985. – 206 с.
14. Ковалевская С. В. Воспоминания детства. – М.: Советская наука, 1989. – 186 с.
15. Котельников В. А. Оптина пустынь и русская литература (статья первая, вторая и третья) // Русская литература. – 1989. – № 1. – С. 61–87; № 3. – С. 3–32; № 4. – С. 3–28.
16. Макарычев С. П. Русская религиозная философия и мистика // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. – 2010. – № 1(17). – С. 121–125.
17. Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982. – 160 с.
18. Тоичкина А. В. «И как пишет критик Страхов...» (Тема спиритизма в публицистике Достоевского, Н. Н. Страхова и в романе «Братья Карамазовы») // Н. Н. Страхов: pro et contra, антология: Антология. Личность и творчество Н. Н. Страхова в оценке русских мыслителей и исследователей. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2021. – С. 600–613.
19. Федяев Д. М. Мистика Ф. М. Достоевского // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы: Материалы шестой международной научно-практической конференции, Самара, 21–22 сентября 2011 года. – Самара: Самарский государственный социально-педагогический университет, 2011. – С. 371–376.

И. А. Суханова

ioeirena1955@mail.ru

Независимый исследователь

И. Н. Мирославская

irenaceus@gambler.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Русский Фауст, он же Гамлет: интертексты «Доктора Живаго»

Аннотация. В статье идет речь о двух основных литературных прообразах главного героя романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Если учесть, что автор первоначально предполагал назвать роман «Опыт русского Фауста», а первое из «Стихотворений Юрия Живаго» – это стихотворение «Гамлет», то именно эти два знаковых персонажа мировой литературы должны быть основными предшественниками главного героя романа. Однако на вопрос, что общего у Юрия Живаго с Фаустом и Гамлетом и как черты этих двух персонажей сочетаются в нем, нет однозначного ответа. Мы высказываем наши соображения по данному вопросу, основываясь на сопоставлении текста «Доктора Живаго» с текстами Шекспира и Гёте в оригиналах и в переводах Пастернака. Живаго универсален, деятелен и верен себе, как Фауст, при этом, подобно Гамлету, живет в «вывихнутах» времени (*The time is out of joint*), что и мешает ему реализоваться полностью.

Ключевые слова: Интертекстуальные связи художественного текста, Б. Л. Пастернак, роман «Доктор Живаго», И. В. Гёте, трагедия «Фауст», У. Шекспир, трагедия «Гамлет».

I. A. Sukhanova, I. N. Miroslavskaya

Russian Faust, Also Hamlet (Intertexts in «Doctor Zhivago»)

Abstract. The article deals with two main literary prototypes of the protagonist of B. L. Pasternak's novel «Doctor Zhivago». If we consider that the author originally intended to call the novel «The Experience of Russian Faust»,

© Суханова И. А., Мирославская И. Н., 2022

the first of the «Poems of Yuri Zhivago» is the poem «Hamlet», then it is these two familiar heroes of the world literature that should be the main predecessors of the main character of the novel. However, there is no definite answer to the question of what Yuri Zhivago has in common with Faust and Hamlet and how the features of these two characters are combined in him. We express our thoughts on this issue based on the comparison of the text of «Doctor Zhivago» and the texts of Shakespeare and Goethe in the originals and translations of Pasternak. Zhivago is universal, active and true to himself, like Faust. At the same time, like Hamlet, he lives in «dislocated» time (The time is out of joint), which prevents him from being fully realized.

Keywords. The intertextual links of the artistic text, B. L. Pasternak, the novel “Doctor Zhivago”, J. W. Goethe, the tragedy “Faust”, W. Shakespeare, the tragedy „Hamlet“.

Известно, что свою «генеральную прозу» Б. Л. Пастернак первоначально предполагал назвать «Опыт русского Фауста». В окончательной редакции роман получил название «Доктор Живаго», в котором все же сохранилась аллюзия на образ Фауста, поскольку любое заглавие, содержащее слово *доктор*, отсылает к Фаусту – герою «Народной книги», как «Доктор Фаустус» Томаса Манна, или герою трагедии И. В. Гёте, как, например, «Доктор Паскаль» Эмиля Золя. (Заметим, что в «Докторе Живаго» содержатся переключки и с романом Э. Золя, и, хотя в меньшей степени и от противного, с произведением Т. Манна).

Факт обращения Пастернака к образу Фауста сам по себе не удивителен – параллельно с работой над «Доктором Живаго» он переводил на русский язык «Фауста» Гёте. Однако вопрос, что общего с Фаустом у Юрия Живаго, не имеет однозначного ответа (см. об этом [5, 6 и др.]), и, в первую очередь, потому, что Живаго, в отличие от Фауста, не заключал ни с кем каких-либо договоров.

Если в заглавии всего романа содержится аллюзия на «Фауста», то первое из «Стихотворений Юрия Живаго» озаглавлено «Гамлет». Следовательно, мотивы, свойственные двум знаковым героям мировой классической литературы должны сочетаться в главном герое «Доктора Живаго» («Гамлета» Шекспира Пастернак также перевел на русский язык).

Что общего у Живаго с Гамлетом? Он интеллектуал. С юности ощущает миссию («... и что теперь Юре делать?» [4, с. 71]).

Высказав намерение убить Ливерия или Комаровского, он этого не делает. Но Гамлет в конце концов Клавдия убил. Видимо, здесь важнее другое: зависимость героя, его поступков и всей жизни от времени, которое “*out of joint*” – «вывихнуто», или «вне связи», из чего происходит одиночество героя. Все это лаконично передано в стихотворении «Гамлет»: «*Но сейчас идет другая драма <...> Я один, всё тонет в фарисействе*» [4, с. 580–581].

В «Гамлете» мотив «вывихнутого» времени связан с мотивом возложенной на героя миссии: “*The time is out of joint; – O cursed spite, / That ever I was born to set it right!*” [9, с. 26]. Дословно: «Время вне связи (вне сустава, вывихнуто); – О проклятье (букв.: о проклятая злость), что я рожден, чтобы его исправить». Перевод Пастернака: «*Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!*» [7, с. 42]. Многозначность английского слова *joint* затрудняет перевод, так как для текста важно и значение «связь», и значение «сустав», и переводчикам приходится выбирать что-то одно в силу несовпадения многозначности в разных языках. То есть время «вывихнуто», и Гамлет обязан его «вправить», однако он не спешит выполнить это предназначение и пребывает в нерешительности и колебаниях почти на протяжении всей пьесы.

Возвратимся, однако, к проблеме Фауста.

В трагедии Гёте при первом же появлении героя заявлена такая его черта, как универсализм (перевод Пастернака): «*Я богословьем овладел, / Над философией корпел, / Юриспруденцию долбил / И медицину изучил*» [2, с. 17]. Оригинал: «*Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn*» [8, с. 55]. Но это не приносит Фаусту удовлетворения – он предпочел бы более высокий уровень познания: «*А понял бы, уединясь, / Вселенной внутреннюю связь, / Постиг все сущее в основе...*» [2, с. 18]. Оригинал: «*Dass ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält, / Schau' alle Wirkenskraft und Samen...*» [8, с. 56]. Именно для этого ему и нужна магия, контакт с духами, договор и пр.

А Юрий Живаго пишет в дневнике: «*Как хотелось бы наряду со службой, сельским трудом или врачебной практикой вынашивать что-нибудь остающееся, капитальное, писать какую-нибудь научную работу или что-нибудь художественное. // Каждый*

родится Фаустом, чтобы всё обнять, всё испытать, всё выразить» [4, с. 320]. В этой дневниковой записи содержится жизненная программа доктора, которой этот «безвольный» человек, в сущности, не изменяет: в его деятельности нет никакого противоречия между повседневными занятиями и творчеством, медицинская практика, забота о семье, возделывание огорода в Варыкине естественным образом сосуществуют с наукой и поэзией: *«Всю жизнь он что-нибудь да делал, вечно бывал занят, работал по дому, лечил, мыслил, изучал, производил»* [4, с. 442]. В силу исторических обстоятельств он не может выполнить свою программу полностью – эпоха, в которой он живет, не способствует раскрытию творческой личности, а в отличие от Фауста, договоров, облегчающих или гарантирующих ему творчество, Юрий Живаго никогда не заключал.

Но в «Фаусте» Гёте кроме договора героя с Мефистофелем имеется еще один договор, который заключается в «Прологе на небе», и это договор между Господом и Мефистофелем, по которому Мефистофель получает право искушать Фауста. Мефистофель пренебрежительно высказывается о людях вообще, а Господь приводит пример достойного человека – Фауста: *«Он служит мне, и это налицо,/ И выбьется из мрака мне в угоду...»* [2, с. 14] (Оригинал: *«Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,/ So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen»* [8, с. 52]). Дословно: «Даже если он служит мне только беспорядочно,/ то скоро я приведу его к ясности». Мефистофель спорит: *«Поспоримте! Увидите воочью/ У вас я сумасброда отобью/ Немного взявши в выучку свою./ Но дайте мне на это полномочья. // Господь. // Они тебе даны. Ты можешь гнать,/ Пока он жив, его по всем уступам/ Кто ищет – вынужден блуждать. <...> / Он отдан под твою опеку/ И, если можешь, низведи/ В такую бездну человека,/ Чтоб он тащился позади. // Ты проиграл наверняка. <...> // Мефистофель. //Поспорим, вот моя рука,/ И скоро будем мы в расчете»* [2, с. 14–15]. Оригинал: *«Was wettet Ihr? Den sollt Ihr noch verlieren,/ Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,/ Ihn meine Straße sacht zu führen! // DER HERR: // Solang er auf der Erde lebt,/ Solange sei dir's nicht verboten. Es irrt der Mensch, solange 'er strebt// <...> Nun gut, es sei dir überlassen!// Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,/ Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,/ Auf deinem Wege mit herab,/ Und steh beschämt, wenn du bekennen musst <...> // MEPHISTOPHELES:*

// Schon gut! Nur dauert es nicht lange./ Mir ist für meine Wette gar nicht bange» [8, с. 52–53]. Дословный перевод: «Что, Вы держите пари? Вы же его проиграете,/ Если Вы дадите мне разрешение/ Осторожно повести его моим путем!// ГОСПОДЬ: // Пока он живет на земле,/ пусть до тех пор тебе это не будет запрещено. Человек заблуждается, пока он стремится // <...> Ну хорошо, пусть это будет тебе предоставлено!/ Уведи этот дух от его первоисточника,/ И веди его, если ты сможешь его схватить,/ Твоим путем с собой вниз,/ и стой пристыженный, если ты должен будешь признать <...> // МЕФИСТОФЕЛЬ: // Ну хорошо! Только это не долго продлится./ Мне не страшно за свое пари». И именно после этого Мефистофель обещает довести Фауста до ползания в помете и поедания праха: «*Вы торжество мое поймете,/ Когда он, ползая в помете,/ Жрать будет прах от башмака,/ Как пресмыкается века,/ Змея, моя родная тетя»* [2, с. 15.] Оригинал: «*Wenn ich zu meinem Zweck gelange, /Erlaubt Ihr mir Triumph aus voller Brust./Staub soll er fressen, und mit Lust,/Wie meine Muhme, die berühmte Schlange»* [8, с. 53]. Дословно: «Если я достигну цели, / позвольте мне триумф от всей души (букв. из полной груди), он должен жрать прах (пыль),/ как моя тетя, знаменитая змея». Однако Мефистофелю это не удастся при всём старании: в конце второй части бессмертную сущность Фауста уносят Ангелы. Заметим что в «Прологе на небе» в переводе Пастернака по сравнению с оригиналом, усилен мотив спора, пари, а также более решительно выражена уверенность Господа в верности Фауста.

Этот договор заключается высшими силами без ведома и без участия Фауста. Выскажем предположение, что в «Докторе Живаго» аналог такого договора «убран в подтекст», но есть его результат: есть грозная, непреодолимая сила, которая распоряжается жизнью доктора – историческая действительность, наступившая революционная эпоха, которой он, «человек Серебряного века» (см. [1, с. 15, 124, 242]), не соответствует и не хочет и не может к ней приспособиться, как бы она его ни ломала. То есть в романе речь идет о выдающемся человеке, который не вписывается в выпавшее ему время: «*Но сейчас идет другая драма...*».

Живаго, подобно Фаусту, остается верным себе до конца, в отличие от окружающих, в частности, от своих ближайших друзей Гордона и Дудорова, поддавшихся *политическому мистицизму*

му наступившей эпохи. О рассказах Дудорова о том, как он перевоспитался в ссылке, Живаго замечает: «*Это как если бы лошадь рассказывала, как она сама объезжала себя в манеже*» [4, с. 541]. То есть Дудоров, в сущности, дошел до того состояния, до которого Мефистофель брался довести Фауста. Эпоха ломала всех, условный «договор» заключался не только против доктора, но именно Живаго оказался Фаустом, способным не потерять свою индивидуальность в изменившемся в силу объективных причин мире.

Живаго, подобно Гамлету, живет в «вывихнутом» времени, но не пытается противостоять действительности. В этом «не своём» времени любая активность с точки зрения героя либо бессмысленна, так как все предопределено и действительность сильнее человека, либо приводит к злу, то есть результат оказывается противоположным цели.

В монологе «Быть или не быть» в оригинале нет выражения, аналогичного выражению «*Всеобщее притворство*» [7, с. 65] из перевода Пастернака. Оно, однако, не противоречит контексту. “*For who would bear the whips and scorns of time,/ The oppressor’s wrong, the proud man’s contumely,/The pangs of dispraised love, the law’s delay,/ The insolence of office, and the spurns/That patient merit of the unworthy takes...*” [9, с. 46]. Дословный перевод с учетом комментариев М. М. Морозова [3, с. 218] следующий: «Ибо кто стал бы терпеть хлысты и презрение времени, неправду угнетателя, презрение гордеца, муки безответной любви, судебные проволочки, наглость государственных чиновников и пинки, которые терпеливое достоинство принимает от недостойных». Перевод Пастернака: «... кто снес бы ложное величье /Правителей, невежество вельмож,/ **Всеобщее притворство**, невозможность /Излить себя, несчастную любовь /И призрачность заслуг в глазах ничтожеств...» [7, с. 65]. Сравним в стихотворении «Гамлет»: «... **всё тонет в фарисействе**» [4, с. 581].

То есть в романе понимание «Гамлета» именно «индивидуально-пастернаковское» – время чужое и активность бессмысленна в обстановке всеобщего притворства и фарисейства. В варыкинском дневнике доктор пишет: «*Что же мешает мне служить, лечить и писать? Я думаю, не лишения и скитания, не неустойчивость и частые перемены, а господствующий в наши дни дух трескучей*

фразы, получивший такое распространение...» [4, с. 320]. Позже, в Юрятине, доктор как будто находит себе работу, и даже не одну – устраивается в больницу, пытается преподавать на курсах: *«Старая, вечно повторяющаяся история. Начинается как нельзя лучше. «Мы всегда рады честной работе. А мыслям, в особенности новым, и того более. Как их не приветствовать. Добро пожаловать. Работайте, боритесь, ищите»./ Но на поверку оказывается, что под мыслями разумеется одна их видимость, словесный гарнир к возвеличению революции и властей предрежающих. Это утомительно и надоедает. И я не мастер по этой части»* [4, с. 456]. Господство духа трескучей фразы – разновидность фарисейства, которое не сознают сами подверженные ему, – началось не с Октябрьской революции и Гражданской войны, а с вступления России в Первую Мировую. Лара – alter ego доктора – так вспоминает об этом времени: *«Тогда пришла неправда на русскую землю. Главной бедой, корнем будущего зла была утрата веры в цену собственного мнения. Вообразили, что время, когда следовали внушениям нравственного чутья, миновало, что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями. Стало расти владычество фразы, сначала монархической – потом революционной. /Это общественное заблуждение было всеохватывающим, прилипчивым. Все поддавало под его влияние»* [4, с. 453]. Живаго, возвратившийся с войны, не разделяет общих настроений: *«Кругом обманывались, разглагольствовали. <...> Но доктор видел жизнь неприкрашенной. От него не могла укрыться ее приговоренность»* [4, с. 206]; *«... он не знал куда деваться от чувства нависшего несчастья, от сознания своей невластности в будущем, несмотря на всю свою жажду добра и способность к счастью»* [4, с. 205]. В отличие от Гамлета, доктор не пытается «вправить вывихнутый век», так как понимает, что это невозможно: *«Он понимал, что он пигмей перед чудовищной машиной будущего <...> был готов принести себя в жертву, чтобы стало лучше, и ничего не мог»* [4, с. 207]. Он продолжает думать самостоятельно, не поддаваясь всеобщему неосознанному фарисейству, и оказывается одиноким в своем понимании действительности: *«Так очутился он ни в тех, ни в сих, от одного берега отстал, к другому не пристал»* [4, с. 207]. Отсюда его «гамлетовское» бездействие, так называемое «безволие».

Ссылки:

1. Гаспаров Б. М. Борис Пастернак: по ту сторону поэтики (Философия. Музыка. Быт). – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 272 с.
2. Гёте И. В. Фауст: Трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2005. – 461 с.
3. Морозов М. М. Комментарий// Shakespeare W. Two Tragedies = Шекспир В. Две трагедии (на англ. языке). – М.: Высшая школа, 1985. – С. 188–276.
4. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго: роман. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 702 с.
5. Пастернак Е. В. Опыт русского Фауста // «Любовь пространства...»: Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака / отв. ред. В. В. Абашев; Пермский гос. ун-т; Ин-т мировой культуры Моск. гос. ун-та; Науч. совет «История мировой культуры» РАН. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – С. 221–232.
6. Седакова О. А. Символ и сила: Гётевская мысль в «Докторе Живаго» / О. А. Седакова // Пастернаковский сборник: статьи и публикации. I. Редкол.: А. Л. Оборина, Е. В. Пастернак. – М.: РГГУ, 2011. – С. 107–187.
7. Шекспир У. Гамлет. Отелло. Король Лир / пер. Б. Пастернака. – М.: Искусство, 1992. – 351 с.
8. Goethe J. W. Faust: Eine Tragödie = Гёте И. В. Фауст: Трагедия. Часть первая (на нем. языке). – СПб: КАРО, 2018. – 432 с.
9. Shakespeare W. The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark // Shakespeare W. Two Tragedies = Шекспир В. Две трагедии (на англ. языке). – М.: Высшая школа, 1985. – Р. 4–102.

И. А. Суханова
ioeirena1955@mail.ru
Независимый исследователь
(Ярославль, Россия)

**Эпизод проигрыша «брatца Роди»
в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»
с точки зрения интертекстуальных источников**

Аннотация. С интертекстуальной точки зрения рассматривается эпизод из романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», где брат Лары, проиграв доверенные ему чужие деньги, обращается за помощью к сестре. В предшествующей литературе можно обнаружить разнообразные параллели к этому эпизоду. Если же абстрагироваться от мотива отношений брата и сестры, то параллели отдельным мотивам, составляющим эпизод, обнаруживаются в трех пьесах А. Н. Островского: «Последняя жертва», «Поздняя любовь» и «Шутники».

Ключевые слова. Б. Л. Пастернак, «Доктор Живаго», А. Н. Островский, пьесы, интертекстуальные связи.

I. A. Sukhanova

**The Episode of Lara's Brother's Losses
in B. L. Pasternak's Novel «Doctor Zhivago»
from the Intertextual Point of View**

Abstract. The article concerns the intertextual origin of the episode of B.L.Pasternak's novel "Doctor Zhivago" when Lara's brother loses other people's money and appeals to his sister for help. Different parallels to this episode may be found both in Russian and world literature. If we ignore the motif of brother and sister relations, we can find some parallels for this episode in three plays by A.N.Ostrovsky: "The Last Sacrifice", "The Late Love" and "The Jokers".

Keywords. B.L.Pasternak, "Doctor Zhivago", A.N.Ostrovsky, the plays, the intertextual links.

Интертекстуальность является одним из основных художественных приемов в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Мы обратимся с этой точки зрения к эпизоду из третьей части романа, где Лара вынуждена доставать крупную сумму, чтобы выручить брата, проигравшего чужие деньги. Сюжетный ход с просьбой и даже требованием брата к сестре пожертвовать собой, чтобы спасти его честь и жизнь после проигрыша, довольно распространен в художественной литературе. Но если абстрагироваться от мотива братско-сестринских отношений, то указанный эпизод «Доктора Живаго» представляется, с нашей точки зрения, восходящим к пьесам А. Н. Островского, в частности, таким, как «Последняя жертва», «Поздняя любовь» и в несколько меньшей степени – «Шутники». Обратимся к текстам произведений.

Выделим сюжетную «формулу» рассматриваемого эпизода, проигнорировав при этом тот факт, что речь идет о брате и сестре. Итак, мужчина проигрывает (проматывает) не принадлежащие ему деньги и просит женщину спасти его честь, то есть занять для него крупную сумму, обратившись к богатому пожилому покровителю. При этом мужчина не заботится о чести женщины, не имея ничего против двусмысленности положения; в случае отказа он грозитя застрелиться; женщина возмущается, но достает деньги, отбирая при этом у мота револьвер.

Эта «формула» полнее всего просматривается в пьесе Островского «Последняя жертва», в которой нет только мотива отбирания револьвера. Этот мотив обнаруживается в пьесе «Поздняя любовь», где ряд мотивов совпадает с «Последней жертвой». Некоторые из этих мотивов присутствуют и в пьесе «Шутники». Рассмотрим их последовательно.

1. Итак, Родя проигрывает чужие деньги. *«На четвертый год Лариной беззаботности к ней пришел по делу братьев Родя. <...> он рассказал ей, что юнкера его выпуска собрали деньги на прощальный подарок начальнику училища, дали их Роде и поручили ему приискать и приобрести подарок. И вот эти деньги третьего дня он проиграл до копейки»* [3, с. 83].

В «Последней жертве» богатая вдова Юлия Тугина буквально разорена своим любовником Дульчиным, который постоянно занимает у нее деньги и проигрывает их *«Дульчин. Денег нужно.!! Юлия.*

Много?! Дульчин. Много» [1, с.124]. Получив от Юлии 6 тысяч, одолженные ей Прибытковым, Дульчин тут же их проигрывает: *«Дернуло как-то поставить карточку, одну, другую... и посадил около трех тысяч... А надо долг платить, завтра срок; хоть в петлю полезай!»* [1, с. 165–166].

В «Поздней любви» опустившийся адвокат Николай Шаблов проигрывает деньги, заработанные его матерью и братом, а так же занятые им у ростовщика. Матери передают письмо Николая с требованием денег: *«...я проигрываю; я связался играть с игроком, который гораздо сильнее меня. <...> ему нужно отдать деньги, а у меня денег нет; поэтому я не могу прекратить игры и все больше затягиваюсь»* [1, с. 29]. Деньги пошлет Людмила – немолодая девушка, влюбленная в Николая.

В пьесе «Шутники» исходная ситуация несколько иная: бедный чиновник Гольцов попал в безвыходное положение – ему не на что похоронить мать. Общее с ситуацией Роды здесь то, что Гольцов потратил доверенные ему чужие деньги и отдать ему не из чего.

2. Родя обращается к Ларе с просьбой его выручить. *«Сказав это, Родя плюхнулся всей долговязой своей фигурой в кресло и заплакал. /Лара похолодела, когда это услышала. Всклипывая, Родя продолжал: /– Вчера я был у Виктора Инполитовича. Он <...> сказал, что если бы ты пожелала... <...> Ларочка... Достаточно одного твоего слова... Понимаешь ли ты, какой это позор...»* [3, с. 83–84].

В «Последней жертве» Дульчин привычно обращается к Юлии, но узнав, что денег у нее нет, просит обратиться к кому-то третьему: *«Подумай хорошенько, Юлия, пощи, попроси у кого-нибудь! <...> Ведь меня арестуют!»* [1, с. 125].

В «Поздней любви» Шаблов пишет матери: *«Если хотите спасти меня от стыда и оскорблений, пришлите мне с посланным тридцать рублей. <...> Если у вас нет, найдите где-нибудь, займите!»* [1, с. 29].

В пьесе «Шутники» Гольцов сначала надеется решить проблему сам, но у него это не получается. Он ни у кого не просит, старшая сестра невесты Гольцова Анна Павловна, девушка в летах, сама вызывается помочь.

3. Проигранная Родей сумма для Лары невысказана. «Сколько тебе надо? / – *Шестьсот девяносто с чем-то рублей, скажем, для ровного счета семьсот, – немного замаявшись, сказал Родя. / – Родя! Нет, ты с ума сошел! Соображаешь ли ты, что говоришь? Ты проиграл семьсот рублей? Родя! Родя! Знаешь ли ты, в какой срок обыкновенный человек, вроде меня, может честным трудом выколотить такую сумму?» [3, с. 84].*

У Юлии в «Последней жертве» все деньги истрачены на того же Дульчина.

В «Поздней любви» мать выговаривает Николаю: «Какие у матери деньги?» [1, с. 36]; «У меня всего десять рублей, да и то на провизию отложены» [1, с. 29]; она возмущается тем, что Николай назвал требуемую сумму ничтожной: «*Скажите, пожалуйста, «ничтожной»! Выработай-ка, поди»* [1, с. 29]. В пьесе «Шутники» у Оброшенова и Анны Павловны денег нет. Анна Павловна решает просить денег у старого богатого купца Хрюкова. «*Денег я вам достану, выпрошу у Хрюкова. Какого бы мне это унижения ни стоило, а уж выпрошу»* [2, с. 400].

4. Родя сразу же заговаривает о возможности обратиться за деньгами к Комаровскому: «*Ларочка... Достаточно одного твоего слова... <...> Сходи к нему, чего тебе стоит, **попроси** его...*» [3, с. 83–84]. (Здесь и далее выделяем близкие или тождественные языковые единицы.)

В «Последней жертве» Дульчин не только просит, но и требует, чтобы Юлия обратилась к Прибыткову: «*... так ищи денег»* [1, с. 126]; «*Юлия, голубушка, **попроси**, спаси меня!»* [1, с. 127]. «*Юленька, ангел мой, он тебе и так не откажет»* [1, с. 127].

В «Поздней любви» Шаблов требует от матери: «*Если у вас нет, найдите где-нибудь, займите!»*[1, с. 29].

В «Шутниках» Анна Павловна обещает: «*...выпрошу у Хрюкова»* [2, с. 400]. В конце пьесы уже отец умоляет Анну Павловну принести жертву, то есть согласиться на брак с Хрюковым – из-за проблемы Гольцова, а также потому, что Хрюков начинает требовать долг с него самого. «*Оброшенов. Аннушка! Аннушка! <...> Ты наша спасительница! <...> Просить тебя, просить великое дело для нас сделать. <...> Она одна может <...> Злодей твой не станет того просить, что отец просить будет!»* [2,

с. 413–414]. Просьба отца, таким образом, по сути своей близка просьбе Роди к Ларе, с той разницей, что Оброшенов просит от безвыходности положения, в чем он не виноват, и он прекрасно понимает, о чем просит.

5. Предполагаемое обращение Лары к Комаровскому униженительно и двусмысленно, оно снова поставит Лару в зависимость от него, заставит возобновить связь с ним, то есть все Ларины усилия по самоосвобождению окажутся напрасны: *«Понимаешь ли ты, о чем просишь, вник ли в то, что он предлагает тебе?»* [3, с. 84].

В «Последней жертве» Юлия объясняет Дульчину, что значит обратиться к очень богатому купцу, старику Прибыткову: *«Он действительно осыплет деньгами, только надо идти к нему на содержание»* [1, с. 126]. С большими унижениями Юлия всё-таки выпрашивает деньги у Прибыткова, который, будучи тронут ее жертвенностью, дает ей их без всяких условий. Возможно, некоторая параллель к поступку Прибыткова имеется в том, что после выстрела Лары (случившегося через несколько лет), Комаровский помогает ей якобы бескорыстно.

Оброшенов в «Шутниках» готов идти на унижение: *«Что мне значит побегать!»* [2, с. 379]. Вспомним представления Роди о возможностях Лары: *«...чего тебе стоит...»* Но в пьесе – это реакция того, кто вызывается помочь. Оброшенову это не удастся; Анна Павловна с унижением выпрашивает деньги у Хрюкова, но в ответ на оскорбительное предложение возвращает их: *«Хрюков. <...> Если ты меня полюбишь, так я всему вашему семейству могу благодетелем быть. <...> //Анна Павловна. Как вы смеете такие вещи говорить!»* [2, с. 406]. То есть складывается ситуация, подобная той, в которую должна была попасть Лара, если бы обратилась, как надеялся Родя, к Комаровскому. Однако Лара к нему не обращается и тем самым избегает унижений, которые выпадают героиням Островского.

6. Родя заведомо считает, что его честь стоит выше чести Лары: *«...Понимаешь ли ты, какой это позор и как это затрагивает честь юнкерского мундира?.. <...> А я не мундир, у меня чести нет, и со мной можно делать что угодно»* [3, с. 84] – возмущается Лара.

Дульчин неожиданно реагирует на объяснение Юлии, что богач «действительно осыплет деньгами, только надо идти к нему на содержание. //Дульчин. Да... вот что... Ну, конечно... а впрочем... //Юлия. Как «впрочем»? **Ты с ума сошел?**» [1, с. 126–127] (сравним с реакцией Лары на названную Родей сумму). Замяв кое-как неловкость, Дульчин начинает упрашивать: «*Ты пококетничай с ним, я позволяю*» [1, с. 127]. О том, что с таким позором добытую ею большую сумму Дульчин тут же проиграл, Юлия узнает от его приятеля Дергачева: «*Юлия. <...> нельзя ему проиграть этих денег: они слишком дороги для него и для меня. <...> // Дергачев. А вот проиграл-с*» [1, с. 217–218]. При последней же встрече Юлия говорит Дульчину: «*Вы заставляли меня терпеть стыд и унижение и не оценили этой жертвы*» [1, с. 247]. То есть и Родя, и Дульчин, ставя свою честь выше чести тех, к кому обращаются, ожидают от другой стороны полного взаимопонимания.

7. Родя грозит застрелиться. «*Ведь ты не допустишь, чтобы я смыл эту растрату своей кровью./ – Смыл кровью... Честь юнкерского мундира, – с возмущением повторяла Лара*» [3, с. 83].

Дульчин в «Последней жертве» шантажирует Юлию, обещая застрелиться, как и Родя: «*Нет, уж лучше пулю в лоб*» [1, с. 126]. В отличие от Лары, Юлия принимает угрозу всерьез и пугается, Дульчин пользуется этим и настаивает: «*А коли, на твой взгляд, это уж очень страшно кажется, так ищи денег*» [1, с. 126]. Он пытается шантажировать возможным самоубийством и ростовщицка, но это не производит на него никакого впечатления: «*Дульчин. А вот я застрелюсь завтра, вот ты и знай.// Салай Салтаных. А мне что, – стреляй!*» [1, с. 168]. (Ср.: «**Стреляйся, пожалуйста. Какое мне дело?**» – Лара Роде). Но Дульчин не стреляется, а проигрывает и все остальное. Тогда снова возникает тема самоубийства: «*...потом заряджу я револьвер... <...> Что ж, в яму садиться?*» [1, с. 189]. Но стреляться он не спешит, в его случае угроза применения револьвера кончается фарсом («*Глафира Фирсовна. Что, батюшка? Да ты застрелился или еще нет?*» [1, с. 249]) и надеждами на появление очередной богатой невесты.

Шаблов в «Поздней любви» намекает на возможность самоубийства в письме к матери: «*Или деньги, или вы меня не увидите больше*» [1, с. 29] и – полуиронически – в разговоре с Людмилой,

заметившей у него револьвер: «... а это вещь полезная, может быть, и пригодится ...» [1, с. 44]. И далее время от времени Николай грозит: «Я скорей себе пулю в лоб...» [1, с. 61].

В «Шутниках» мотив возможного самоубийства не связан с выстрелом из револьвера и является не угрозой, а выражением отчаяния Гольцова: «Мне теперь либо повеситься...» [2, с. 369]; «Знаете ли, я давеча было за бритву ухватился» [2, с. 413].

8. Лара на угрозу самоубийства реагирует внешне безразлично, но всё-таки спрашивает: «*Сколько тебе надо?*» Узнав сумму, Лара восклицает: «*Нет, ты с ума сошел!*» [3, с. 84].

Возмущение Юлии в «Последней жертве» также кончается вопросом: «*Много ли тебе нужно?*» [1, с. 127].

В «Поздней любви» просьба Николая возмущает мать: «*Проиграл, видите ли! А кто его заставлял играть?*» [1, с. 30]. Но на Людмилу (которую никто о деньгах не просит) угроза Николая производит сильное впечатление, и она посылает ему *пятидесятирублевую ассигнацию* – весь их с отцом семейный бюджет.

9. Лара обращается не к Комаровскому, а к Кологривову, который дает деньги без всяких условий. «*Эти деньги она достала у Кологривова*» [3, с. 84]. Кологривов впоследствии не только не требует возвращения долга, но и дает Ларе чек на 10 тысяч под предлогом *наградных за окончание* Липы. Никаких претензий на Лару у него нет.

Юлии удается тронуть Прибыткова – он дает деньги. Поняв, наконец, истинную цену Дульчину, Юлия соглашается на официальное предложение Прибыткова. Прибытков, таким образом, оказывается предшественником и Комаровского, и Кологривова: дает деньги, как Кологривов, но обращение к нему связано с позором, как предполагаемое обращение к Комаровскому; в конце Прибытков берет Юлию под свое покровительство, с чем может ассоциироваться то, как Комаровский увозит Лару из Варыкина. В то же время с согласием Юлии на брак с Прибытковым может ассоциироваться и поступление Лары к Кологривовым, под защитой которых *никто на нее не покушался* в течение трех лет, до случившейся на четвертый год *глупой Родькиной растраты*.

В «Шутниках» жертва всё-таки состоится: натешившись, Хрюков предлагает Анне Павловне законный брак и 20 тысяч в прида-

ное, близкие же на коленях упрашивают ее согласиться, и она жертвует для семьи. То есть Хрюков всё же завладеет Анной Павловной, как Комаровский в конце романа – Ларой, что, конечно, не принесет счастья ни той, ни другой.

10. Обещая достать деньги, Лара требует за это Родин револьвер. *«После некоторой паузы она прибавила, холодно и отчужденно: /- Хорошо. Я попробую. Приходи завтра. И принеси с собой револьвер, из которого ты хотел застрелиться. Ты передашь его мне в мою собственность. С хорошим запасом патронов, помни»* [3, с. 84]. Из этого револьвера она будет упражняться в стрельбе в имении Кологривова, из него же выстрелит в Комаровского на елке у Свентицких.

Тема револьвера обнаруживает больше всего перекличек именно с пьесой «Поздняя любовь»: *«Людмила (заметив у Николая револьвер в кармане, берет его). А это вот отдайте мне»* [1, с. 44]. Она отбирает револьвер не в виде условия, а потому, что, действительно, боится за Николая. Видимо, для *брatца Роди* (как и для Дульчина в «Последней жертве») была бы ожидаемой именно такая реакция. Однако Лара внешне реагирует подобно матери Шаблова (или даже ростовщику в «Последней жертве»), но она помогает Роде – дает деньги, заняв их у богатого человека – как Юлия в «Последней жертве», не доходя, всё же, до преступления, как Людмила в «Поздней любви». Тем не менее, будущее преступление Лары – выстрел в Комаровского – произойдет с помощью Родиного револьвера, оказавшегося у нее в результате истории с проигрышем чужих денег.

Характерно, что в эпизоде романа сочетаются мотивы трех пьес, как совпадающие, так и дополняющие друг друга. Мотивы наследуются непохожими персонажами, перераспределяются, дробятся, объединяются, образуя узнаваемую «формулу», или инвариант.

Ссылки:

1. Островский А. Н. Поздняя любовь. Последняя жертва: пьесы. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 288 с.
2. Островский А. Н. Шутники // Островский А. Н. Доходное место: пьесы. – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. – С. 347–414.
3. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго: роман. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 702 с.

Н. К. Тимофеев

992715@mail.ru

Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина
(Рязань, Россия)

**Редкое прижизненное издание Я. П. Полонского
«Лепта в пользу нуждающихся:
несколько стихотворений»**

Аннотация. В статье рассматривается уникальное прижизненное издание книги Я. П. Полонского «Лепта в пользу нуждающихся: несколько стихотворений» (1892). В результате мотивно-тематического сопоставления двух частей сборника показано тематическое своеобразие романтической лирики Полонского раннего периода (1839–1843) и философская проблематика позднего творчества (1890–1892).

Ключевые слова: Полонский, стихотворения, редкое издание, культурное наследие.

N. K. Timofeev

**Rare lifetime edition of Ya. Polonsky
«Donation to the needy: several poems»**

Abstract. The article discusses a unique lifetime edition a unique lifetime edition of the book by Ya. Polonsky «Donation to the needy: several poems» of 1892. As a result of a comparison of the motive-thematic originality of the two parts of the collection, the development of Polonsky's romantic lyrics of the early period (1839–1843) into the philosophical problems of his late work (1890–1892) was revealed.

Keywords: Polonsky, contribution, poems, rare edition, cultural heritage.

Уникальным материалом для данного исследования стала редкая прижизненная книга Я. П. Полонского «Лепта в пользу нуждающихся: несколько стихотворений» 1892 года, изданная в Санкт-Петербурге, в типографии А. С. Суворина, известного жур-

налиста, прозаика, театрального критика, драматурга и издателя. (Рассматриваемое в статье издание является частью книжного фонда библиотеки Стэнфордского университета, который предоставил его электронную копию в свободном доступе). Сборник был издан для поддержки народа в голодные годы, которые переживала Россия в начале 1890-х годов. Я. П. Полонский не мог оставаться к этому равнодушным, так же как и многие литераторы конца XIX века: Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, В. Г. Короленко, Н. С. Лесков, В. В. Вересаев, И. А. Бунин, К. М. Фофанов и другие.

Актуальность нашего исследования обусловлена рядом причин. Во-первых, в состав сборника включены сочинения Я. П. Полонского 1890-х годов, которые не издавались в XX веке, поэтому материал малоизвестен широкой аудитории. Недостаточная осведомлённость современных читателей нередко является причиной одностороннего восприятия творчества и личности писателя, а в современной науке поэт чаще всего представлен не в качестве самостоятельной и значительной фигуры литературного процесса второй половины XIX века, а как «второстепенный поэт» [7, с. 5]. Во-вторых, в последнее время в науке возрос интерес к творчеству Полонского и воссоздается его целостный образ со своим взглядом на мир и присущим только ему индивидуальным стилем. В-третьих, сборник «Лепта в пользу нуждающихся: несколько стихотворений» ранее предметом отдельного исследования не становился. В этой ситуации анализ редкого прижизненного издания поэта просто необходим.

Книга «Лепта в пользу нуждающихся: несколько стихотворений» поделена на два раздела, каждый из которых имеет заглавие и авторский комментарий о времени создания вошедших в него стихотворений, а также каждая из частей имеет своё мотивно-тематическое распределение. Свою исследовательскую задачу мы видим в анализе двух частей сборника с точки зрения их тематической и мотивной преемственности. В основу исследования взято определение лирического мотива, сформулированное Т. В. Федосеевой: «Лирический мотив – комплекс чувств и переживаний, выраженных в художественной речи и повторяющийся в произведении или творчестве писателя. <...> Мотив в лирическом произведении берет на себя структурообразующую функцию» [6, с. 136].

Первая часть книги Я. П. Полонского составлена из стихотворений юношеского периода творчества 1839–1843 гг. (ранние годы). В неё вошли стихотворения: «Сердце», «Упрёк», «Жницы», «Диамея», «В гостиной», «Встреча», «Дух смерти», «Дорога».

Названные стихотворения свидетельствуют о том, что ранний период творчества поэта прошёл под влиянием романтической литературы. Для сочинений этого периода характерны поиски собственного литературного пути и продолжение традиций А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, В. А. Жуковского, М. Ю. Лермонтова, а также обращение к народному творчеству, историческому и этнографическому материалу [7, с. 6]. В процессе создания уникального литературного стиля начинающий поэт попробовал обратиться к романсовым произведениям, в которых большое внимание уделялось детализации внешних описаний и действий, но, по наблюдениям А. И. Лагунова, было лишено «изящности чувств» [3, с. 10].

Структурно первая часть издания организована основными романтическими мотивами: это темы красоты, предчувствия любви и обманутого ожидания, смерти и бессмертия.

Тема красоты в стихотворении «Диамея» раскрыта в портрете женщины, сравниваемой с античными богинями и побуждающей лирического героя к поклонению: «...я должен из мрамора храм / Вознести на холме и возжечь фимиам?!». С мотивом красоты связана тема любви, которая сопровождала поэта на протяжении всего творческого пути и, по собственному его признанию, отвечала склонности к эстетическому переживанию чувства [5, с. 100]. Эстетизацией образа возлюбленной отмечено стихотворение «Жницы» («Я жду её одну, с приветом на устах, / В венке из полевых цветов, с серпом в руках, / Обременённую плодами золотыми...»). На мотивах предчувствия любви и мимолетности чувства построены стихотворения «Сердце» и «В гостиной сидел за раскрытым столом мой отец...». В сюжетной линии стихотворений «Встреча» и «Упрёк» раскрывается тема недостойной любви, сопровождающаяся болью обманутых надежд лирического героя [2, с. 4]. По предположению С. С. Тхоржевского, «Встреча» является реакцией на легкомыслие Евгении Сатиной, которую полюбил Полонский во время обучения в Московском университете и историей которой он был разочарован [5, с. 102]. Финал стихотворения

выражает боль сожаления: «А я хотел сказать: “На вечную разлуку / Прощай, погибшее, но милое создание”».

Таким образом, в качестве общих сюжетообразующих элементов любовной лирики раннего творчества Я. П. Полонского мы выделяем размышления поэта о красоте истинной и ложной. Переживая предчувствие любви и состояние обманутого ожидания, лирический герой познаёт смысл настоящей любви, а из обстоятельств будничной жизни извлекает ответы на вопросы о смысле жизни [5, с. 101]. Углубляясь в философию жизни, молодой поэт размышляет о вечности, поднимая в стихотворении «Дух смерти» бытийные вопросы.

Второй раздел анализируемого издания составлен из двадцати текстов, датированных 1 ноября 1890 – февралем 1892 года, и назван автором «Поздние годы». Их мотивно-тематическая структура определяется обращением к вечным темам: памяти, поэзии, любви, превратностей судьбы, смерти и бессмертия.

Сочинения Я. П. Полонского позднего периода характеризуются особой творческой рефлексией. В них, опираясь на исторический контекст, он создаёт тексты балладного и притчевого свойства, творчески преобразуя романтическую, фольклорную и библейскую традиции. Особой формой выражения идей для поэта стал творческий диалог [7, с. 52].

Мотив памяти представлен в стихотворении «Сколько имен, дорогих мне когда-то имен...», в котором Я. П. Полонский передает чувство грусти об ушедшем безвозвратно времени и задумывается о возможном забвении: «В разные стороны нас, как потоп, разнесли – / И уж прикрыли нас пеной забвения?!...». В стихотворении «По торжищам влача тяжёлый крест поэта...» раскрывается тема поэта. Образ поэта в стихотворении Полонского близок мученику, который должен быть «правды жаждущих невольным отголоском» и уметь противостоять страстям и моде [2, с. 302]. Талант художника сравнивается с творчеством природы, но вдохновение поэта ставится выше: «Природа!.. Но – она-ль меня одушевляла? – / Не сам ли я ее всю жизнь одушевлял? / Не я ли цвет и звук, и красоту ей дал, / Досоздавая все, что ей недоставало» («Монолог»). В стихотворениях «Загадка», «Дни изменчивы», «Тени и сны» автор размышляет о природе таланта, о творческом

состоянии поэта, о таинстве рождения поэзии: «Она родится, как любовь; / Сердца пленяет, негодуя; <...> Она – поэзия, но к ней / И подойти нельзя без прозы»; «Я сердцем пламенел, уже не замечая / Их лиц, потускневших от веянья немых / Страданий в дни измен, забот или тревоги...»; «Но то, что я писал, они уж не видали, / А я записывал таинственный их лепет».

Мотив любви и превратностей судьбы в лирике Я. П. Полонского развивается от возвышенного и эстетического чувства раннего периода, когда мимолётная и нежная влюблённость переходила в будущее разочарование, до величайшего её проявления в качестве Божественной, Христовой любви [5, с. 108]. В стихотворении «После чтения “Крейцеровой сонаты”» Полонский противопоставляет христианское понимание любви иному, которое отражено в повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната», запрещенной после её публикации [2, с. 293].

Стихотворения «Вот и ночь», «Хуторки», «Вдова», «Заметка», «Деревенский сон» объединены сюжетным построением и темой обманутых ожиданий и неизвестного будущего: «Ведь они, – все эти звезды, / [Никогда не скажут мне, / Кто сейчас твою лампаду / Погасил, мелькнув в окне»; «Хуторки не спят – и в страхе / Чутко слушают впотьмах»; «С этой скорбной душой, / С этой милой вдовой / Уж не ты ли знаком?.. / Не бледней, милый мой!»).

Стихотворение «Когда в наш темный сад вошла ты» разделено на две части, показывающие изменение отношения лирического героя к героине, которая сначала представлена искренней и скорбящей, а затем изображена выжидающей и лукавой. Лирический герой не хочет верить обманщице: «Прости, не верю я душе твоей – не верю, – / Хочу сказать – молчу, смеюсь и – лицемерю...». В стихотворении «Гитана» тема роковой любви раскрыта в истории молодой испанской цыганки, которая, не в силах перенести обманутые надежды, убивает своего любимого.

Стихотворение «На пути» имеет кольцевую композицию, которая указывает на круговое движение, совершаемое лирическим героем в поисках истины: «Впереди тепло и свет». В тексте используется метафора жизни в качестве длинного пути, на котором «хмурая ночь», «холод с реки» и «туман» мешают продвижению [2, с. 289]. Размышления поэта о смерти и бессмертии выраже-

ны в стихотворениях «Родник» и «Роза и корни», где автор, как и в ранний период творчества, утверждает идею временного характера физической красоты и неизменной одухотворяющей силы природы. Так, в стихотворении «Родник» мотив бессмертия строится на постоянстве и независимости от исторических перемен и потрясений источника: «Он один далек заразы / Пошлых дум и злых страстей, / Он один, как гений, светел, – / Приходи к нему и – пей!..». В стихотворении «Роза и корни» даются две точки зрения на смерть и бессмертие. Одна из них представлена голосом Розы, которая размышляет о близкой смерти и дальнейшей пустоте: «Ненавижу я приметы / Желтой осени... – с закатом / Лета свяну я, и – грёзы / Улетят с их ароматом...». Тема бессмертия в вечном круговороте жизни раскрывается от имени Корней, которые готовы пережить любые испытания: «Червь нас точит, – кто-то гложет, / Но пошли нам Бог питанья!.. / И зимой мы наши силы / Сбережем без увяданья...». Стихотворение «Диссонанс» является размышлением о вечности, о духе, о переживаниях, которые расположены вне границ материального мира: «И нет ни предела / В пространстве, ни грани в веках отдалённых / Для смелых полётов / Твоих дум пытливых и дум вдохновенных».

В результате сравнения двух частей сборника обнаружено развитие тем и мотивов романтической лирики Я. П. Полонского раннего периода (1839–1843 гг.) в позднем творчестве (1 ноября 1890 – февраль 1892 года). Так, размышление о красоте истинной содержит обличение внутренней пустоты красоты внешней. Тема предчувствия будущей любви связана с мотивом обманутого ожидания и обращения к бытийным вопросам непостоянства жизни. В поздний период творчества появляются мотивы памяти, бессмертия и забвения, а также размышления на тему назначения поэзии. В последние годы жизни Полонский всё чаще обращается к теме смерти и бессмертия, поднимает бытийные вопросы и переосмысливает своё раннее творчество.

Ссылки:

1. Иезуитова Р. В. Реалистическая литература 1890–1907 годов // Фундаментальная электронная библиотека. – URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/r10/r14/r14-2332.htm> (дата обращения: 16.09.2022).

2. Комментарии к сочинениям Я. П. Полонского / Т. В. Федосеева, К. В. Алексеев, Е. В. Греджева [и др.]. – Рязань, 2019. – 325 с. – URL: <https://library.rsu.edu.ru/blog/wp-content/uploads/2020/01/Полонский-Я.П.-Комментарии-к-сочинениям.pdf> (дата обращения: 19.09.2022).

3. Лагунов А. И. Лирика Якова Полонского / А. Лагунов ; Ставропольский гос. пед. ин-т, Ставропольское краев. отд-ние Пед. о-ва РСФСР. – Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во, 1974. – 125 с.

4. Полонский Я. П. Лепта в пользу нуждающихся: несколько стихотворений // Stanford University Libraries. – URL: <https://books.google.ru/books?id=79INAAAAIAAJ> (дата обращения: 14.09.2022).

5. Федосеева Т. В. Онтология любви в ранней лирике Я. П. Полонского // Вестник РГУ имени С. А. Есенина. – Рязань, 2017. – С. 97–113.

6. Федосеева Т. В. Введение в литературоведение / Т. В. Федосеева; М-во науки и высшего образования Российской Федерации. – Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2011. – 211 с.

7. Я. П. Полонский: вопросы творческой биографии: монография / Т. В. Федосеева, А. В. Моторин, В. А. Толстов [и др.]. – Рязань: Рязанский гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2019. – 399 с.

А. В. Тоичкина

a.toichkina@spbu.ru

Санкт-Петербургский государственный университет
(Санкт-Петербург, Россия)

**Аксиологические основы
научного метода Д. И. Чижевского в его работах
о Ф. М. Достоевском («Легенда о великом инквизиторе»)**

Аннотация. В статье исследуются аксиологические основы метода Д. И. Чижевского (на материале его работ по творчеству Ф. М. Достоевского). В 1920-е годы Чижевский разрабатывал свою методологию под влиянием немецкой феноменологии (Э. Гуссерль) и русской религиозной философии (С. Л. Франк). Исследованием произведений Достоевского ученый занимался всю жизнь (с 1927 по 1975 гг.). В статье рассматриваются источники методологии Чижевского, анализируется заметка Чижевского о «Легенде о великом инквизиторе», которая до сих пор не переведена на русский язык. Анализ показывает, что «история духа» Чижевского основывалась на методе «духовной типологии», которая позволяла изучать духовную историю человечества, следуя фактам истории литературы.

Ключевые слова: Чижевский, Достоевский, метод, «история духа», сюжет встречи со Христом.

A. V. Toichkina

**Axiological foundations of D. Chiževsky's
scientific method in his works on Dostoevsky
(«The Legend of the Grand Inquisitor»)**

Abstract. The article examines the axiological foundations of D. Chiževsky's method (on the material of his works on Dostoevsky). In 1920s, Chiževsky developed his methodology under the influence of German phenomenology (E. Husserl) and Russian religious philosophy (S. Frank). The scientist was engaged in the study of Dostoevsky's works practically all

his life (from 1927 to 1975). The article discusses the sources of Chiževsky's methodology. In addition, Chiževsky's note on the "Legend of the Grand Inquisitor", which has not yet been translated into Russian, is analyzed. The analysis shows that Chiževsky's "history of spirit" was based on the method of "spiritual typology", which made it possible to study the spiritual history of mankind, following the facts of the history of literature.

Keywords: Chiževsky, Dostoevsky, method, "history of spirit", story of meeting with Christ.

Д. И. Чижевский (1894–1977) – известный славист, философ, историк литературы, принадлежит к поколению деятелей русской и украинской эмиграции. Самые его известные работы об Ф. М. Достоевском и были написаны в 20–30-е гг. XX века. В это время формируется его научный подход («история духа»), разрабатывается методология. Для изучения «истории духа» Чижевского принципиально важны два философских контекста: русский (дореволюционный, эмиграция и советская наука) и немецкий¹. Его учителями были, с одной стороны, такие видные представители русской религиозной философии, как Н. О. Лосский, В. В. Зеньковский, С. Л. Франк, с другой – такие известные немецкие философы, как Э. Гуссерль и Р. Кронер. Своеобразие подхода и метода Чижевского в области славяно-германской компаративистики состоит

¹ Собственно само понятие «история духа» возникло в Германии, как известно, в работах В. Дильтея и оказалось чрезвычайно востребованным в немецкой гуманитарной науке. Исследования по славяно-германской компаративистике создавались Чижевским тоже в плотном контексте немецкого направления «Ostforschung». Контекст позволяет оценить оригинальность и своеобразие «истории духа» Чижевского. Необходимо отметить, что сам термин «Geistesgeschichte» Чижевский применяет как в узком, так и в широком смыслах. В более узком смысле собственно в исследованиях истории русской мысли (сошлось, в частности, на его 2-х томный труд «Russische Geistesgeschichte», Hamburg, 1959, 1961). А в широком его смысле «история духа» включает в себя как историю идей, так и историю искусства, в частности, литературы („Literaturgeschichte“). Специфика логического понятия и художественного образа, законов их исторического становления заставляет ученого разрабатывать различные методы и подходы в исследовании разных сторон «истории духа».

в особом ракурсе решения историко-литературных задач. Его «история духа» строится на сложном соотношении религиозной идеи, философского подхода и генезиса образа, которые рассматриваются в широком историческом и сопоставительных контекстах.

Необходимо отметить, что «история духа» Чижевского, при обманчивой внешней пестроте и разбросанности тем, является чрезвычайно целостной, глубоко философичной и логически продуманной концепцией исторического бытия культуры². Задача Чижевского была прочитать историю культуры как единый текст великого произведения о жизни духа европейского мира, осмыслив и обозначив внутренние законы и принципиально важные закономерности пути развития³. Соответственно, темы и сюжеты его истории не случайны, они подчинены задачам исследования истории духовных исканий народов в контексте взаимных влияний русской и западной⁴, в частности, немецкой мысли.

В 1920-е годы Чижевский вынашивал замысел создания «синтеза синтезов», «системы систем» в философии. Философия для него в это время – «”выше” конкретных наук, так как исследует мир в целом, или упорядочивает результаты, добытые отдельными науками, которые она критически пересматривает» [3, с. 5]. Чижевский использует открытия феноменологии (в частности, феноменологии Гуссерля) для построения своей историософии. Задача – дать панораму «частичных правд» и их синтезов в истории конкретных деятелей, их произведений, эпох и стилей философии и культуры (в частности, литературы и по большей части в области славя-

² Об этом пишет Владимир Янцен: [8, с. 17–18].

³ Сам Д. И. Чижевский в известной ответной речи на поздравление его с 70-летием Ф. Степуна сказал следующее: «Приехав впервые 13 мая 1921 года в Гейдельберг, я составил список своих предполагаемых исследований. К настоящему времени почти все из него опубликовано» [4, с. 467] Это высказывание, безусловно, не исключает момента развития и становления ученого, но указывает на специфику эволюции Д. И. Чижевского, предопределенность «планом» его научных исследований и созданной им «истории духа».

⁴ См. работу Чижевского «Гегель и французская революция» (1929), хронологически и тематически связанную со статьей «Гегель и Ницше».

но-германской компаративистики). Разрабатывая методологию, он подчиняет феноменологию задачам онтологии (опыт Хайдеггера для него важен, но он идет своим путем). Кроме того, для Чижевского, ученика В. В. Зеньковского и С. Л. Франка, традиция русской религиозной философии не менее, а может быть и более значима, чем немецкая философия. Для ученого центр бытия составляет Бог, а части – Его творения. Систему по Чижевскому можно выстроить только тогда, когда частные проявления Божественной правды окажутся восполнены их соотнесенностью с Божественной Истиной.

В 1920-30-х гг. Чижевский пишет ряд работ, посвященных украинскому философу Г. С. Сковороде и чешскому просветителю Я. А. Коменскому (изучение творчества этих авторов было связано с изучением христианской мистической традиции). В статьях о Достоевском соединяются вместе несколько направлений его исследований: изучение литературы мистиков и западноевропейской философии. Так, в статье 1936 года «К проблеме бессмертия у Достоевского (Страхов – Достоевский – Ницше)»⁵ Чижевский рассматривает идеи о «сверхчеловеке» и «вечном возвращении» в контексте предшествовавшей Ницше русской истории мысли, эпохе «просвещенства», философии Страхова и в художественном творчестве Достоевского, в частности, в его романе «Братья Карамазовы». Философия Ницше в рамках данной статьи рассматривается как следствие развитие идей «просвещенства», исследуемых Чижевским в целом ряде работ⁶. Ибо философские идеи Страхова, вросшие в художественный мир романов Достоевского, были высказаны в полемике Страхова и Достоевского с идеологией «просвещенцев». Чижевский соотносит и разводит философию Ницше и «просвещенцев», в частности, в случае с решением проблемы бессмертия.

⁵ Статья на немецком языке „Dostojewskij und Nietzsche. Die Lehre von der Ewigen Wiederkunft“ (1947) является незначительно дополненным переводом статьи 1936 года «К проблеме бессмертия у Достоевского (Страхов-Достоевский-Ницше)» [2].

⁶ Укажу, как вехи, главы о просвещении и просвещенцах в его монографиях: «Гегель в России» (1934, 1939) и «Russische Geistesgeschichte» (1959, 1961).

Одним из опорных источников концепции «просвещенства» (нигилизма) Чижевского является «Феноменология духа» Гегеля. Сам Чижевский в своих работах неоднократно ссылается на часть о Просвещении. И в целом он по-гегелевски прочитывает историю «просвещенства» в контексте «истории духа», как одно из явлений, видимо, закономерно возникающих в диалектике развития человечества. «Культурное небытие»⁷ – одно из проявлений духовного бытия. В борьбе и взаимодействии разных сторон и взаимовлияний проистекает жизнь духа. Чижевский отслеживает конкретные исторические эманации этой жизни как ученый-славист и философ. Вечность и история для него (как и для Достоевского) составляют единое целое. И в этом целом прошлое и настоящее находятся в неразрывной связи и в непрекращающемся диалоге⁸.

Для антропологии самого Чижевского (и он подчеркивает эту родственную ему идею у Страхова и Достоевского) принципиально основополагающее для христианского мировоззрения представление о центральном положении человека в мире: в частности, в истории, культуре и природе. Для него самого положение Канта о двойственности природы человека является залогом идеи возможности его безграничного нравственного совершенствования, является тезисом в пользу человека, а не против него. Справедливое утверждение имманентного бессилия морали как таковой, по замечанию Чижевского, приводит Канта к идее Бога, а атеиста Ницше – к отрицанию морали [6, с. 360]. А это значит, что проблема не в морали, а в выборе человеком его религиозного пути.

В рамках данного доклада я хочу рассмотреть небольшую заметку Д. И. Чижевского «К легенде о великом инквизиторе». Она была опубликована в одном из циклов «Плодов чтения» – заметок, которые Чижевский публиковал в журнале М. Фасмера «*Zeitschrift für slavische Philologie*». Заметка вышла в пятом цикле в XIV томе

⁷ Так определяет Чижевский «просвещенство» в своей книге «Гегель в России» (1939) [5, с. 284].

⁸ См. мою статью «Концепция Просвещения в статьях Чижевского о Достоевском» [1].

журнала за 1937 год [7]. Заметка небольшая, но она позволяет проиллюстрировать методологию Чижевского, которая сложилась в 20–30-е гг.

Чижевский опирается на тезис немецкого теолога Эрнста Бенца о связи «Легенды о великом инквизиторе» Достоевского с мистической, в частности, спиритуалистической традицией. Речь идет о цитате из сочинения немецкого философа-мистика, богослова, историка, гуманиста Себастьяна Франка (1499–1543) и фрагментах поэмы Гете «Вечный Жид» (1774). По поводу параллели с Франком Чижевский пишет: «Этот образ преследуемого и в конце концов подвергаемого казни Христа – в высшей степени ясное выражение характерного для спиритуалистов отвержения мира, в том числе и «христианского» мира, и христианской церкви, которая стала такой чуждой самому Христу, как он был чужим миру в своё первое пришествие на землю. – И иную мысль Достоевского можно найти в другом месте у Франка, которое равным образом ускользнуло от Эрнста Бенца: а именно, это идея, что человечество не может быть свободно, но ищет абсолютного авторитета, которому оно может подчиниться – у Достоевского этот авторитет воплощается в образе Великого Инквизитора. У Франка образом того же самого является папство: «Die Welt will und muss einen Papst haben / dem sie zu Dienst wohl alles glaub/und sollte sie ihn stehlen oder aus der Erde graben / Und nehme man ihr alle Tage einen / sie sucht bald einen anderen»⁹ (Цитата приведена в Dilthey, II, 88 без указания источника, однако она происходит из “Космографии” Франка, то есть из “Книги мира, зеркала и изображения всей земной поверхности” MDXLII, лист 163). Ср. это с тем, что Франк говорит о “слабом папстве”, которое управляется чёртом (Geschichts-Bibel, 464a)» [7, с. 350–351].

Параллель с Гете носит другой характер: «Другую – с точки зрения истории литературы намного более существенную – сторону истории образа «возвращающегося Христа» открывают нам

⁹ «Мир хочет и должен иметь папу/ служить которому надлежит ему со всей верою/ и пусть мир хоть украдет его или из-под земли достанет / и пусть даже у него станут отбирать его каждый день/ он тотчас отыщет другого» (перевод Р.Ю. Данилевского).

фрагменты Гёте о вечном жиде. «Фрагменты Гёте о Вечном Жиде и о возвращающемся Спасителе» Минора (Штуттгарт и Берлин, 1904) представляют материалы к истории этого образа в XVIII веке. Оба сочинения Эрнста Бенца дают немецкой литературе много нового материала и существенные основополагающие точки отсчёта для нового освещения этой темы. Образ возвращающегося и принимаемого не только церковью, но и миром Спасителя в литературе XVIII века – главным образом в теологической, отчасти как отголосок соответствующих представлений прошедших времён, но отчасти XVIII век уже видит образ возвращающегося Христа глазами эпохи Просвещения, в основе своей не-христианской и даже анти-христианской. Имеет смысл предпринять сравнение поэмы «Великий инквизитор» Достоевского с обоими образами, пересекающимися в XVIII веке – христианским и нехристианским. – У Гёте мы находим отклики на оба ряда идей. – Здесь я, не анализируя, только укажу на места, которые можно связать с текстом Достоевского. Прежде всего, это все места о «священниках» и «старших священниках», которые у Гёте соответствуют Великому инквизитору Достоевского (строки 31 и далее, 84 и далее, 256 и далее), об искушении Христа дьяволом (117 и далее), суд Христа над миром и церковью (166 и далее), изображение впечатления, которое Христос производит на людей (235 и далее), и более не осуществлённый план (Минор, 192) изобразить отвержение Христа миром, и может быть, даже новое распятие или сожжение Христа – о сожжении настоящего Христа, кажется, говорят две строчки, не имеющие связи с остальным текстом (291–292)» [7, с. 351–352].

Самым спорным в заметке Чижевского остается вопрос о том, знал ли Достоевский эти тексты. Чижевский предполагает, что он мог их знать из общения со Страховым, или из доступных ему в XIX веке изданий. Но на самом деле, метод Чижевского основан на принципе «духовной типологии». Не случайно он так скептически относился к проблеме влияния. «Духовная типология» предполагает некую общность законов, которые предопределяют воплощение в христианской литературе религиозных сюжетов. Встреча со Христом – одно из самых важных и центральных событий, описываемых в христианской литературе (начиная с рассказов евангелистов и апостола Павла). Далее на протяжении целых веков

в литературе находили отражения самые разные варианты сюжета встречи со Христом. Чижевский предлагает посмотреть на эволюцию этого сюжета, обращаясь к сочинениям Себастьяна Франка и Гете. Он обозначает момент исторического перелома в восприятии этого события христианской литературой. Одним из главных источников «просвещения» по Чижевскому является отказ человечества от Христа («не-христианский сюжет»). И «Легенду» Достоевского он (в плане «духовной типологии») рассматривает как текст, построенный на внутреннем столкновении христианского (явления Христа) и не-христианского сюжетов.

Выработанная Чижевским оригинальная методология «истории духа» явилась принципиально новой формой научного исследования «литературного факта» и стала важным (пока еще не оцененным) вкладом в развитие культурологии XX века.

Ссылки:

1. Тоичкина А. В. Концепция просвещения в работах Д. И. Чижевского о Достоевском // Вестник РХГА. – 2011. – № 12. – Вып. 3. – С. 199–208.

2. Чижевский Д. И. К проблеме бессмертия у Достоевского. (Страхов – Достоевский – Ницше) // Жизнь и смерть. Сборник памяти д-ра Николая Евграфовича Осипова под редакцией А. Л. Бема, Ф. Н. Досужкова и О. Лосского. II. Статьи памяти Н. Е. Осипова. – Прага, 1936. – С. 26–38.

3. Чижевський Д. Антична філософія в конспективному вигляді. – Кіровоград: Народне слово, 1994. – 72 с.

4. Чижевский Д. И. Материалы к биографии. – М.: Русский путь, 2007. – 848 с.

5. Чижевский Д. И. Гегель в России. – СПб.: Наука, 2007. – 411с.

6. Tschizewsky D. Hegel et Nietzsche // Revue d'Histoire de la Philosophie 3e Année Juillet / Septembre. 1929, 3. Paris. P. 321–347.

7. Chiževšky D. Literarische Lese Früchte V: (47) Zur Legende vom Großinquisitor // Zeitschrift für slavische Philologie. Band XIV. – Leipzig 1937. – S. 350–352.

8. Янцен В. В. Неизвестный Чижевский. – СПб.: Издательство РХГА, 2008. – 162 с.

А. В. Хлебцова

sizova.a.v@mail.ru

Московский городской педагогический университет
(Москва, Россия)

Мотив семьи в романе К. М. Симонова «Последнее лето»

Аннотация. Роман К. М. Симонова «Последнее лето» посвящен наступательной операции «Багратион» в июне–августе 1944 года. В статье рассматривается значение мотива семьи при создании образов главных героев – Синцова и Тани. Делается вывод о нравственном идеале автора, который воплощается в характерах людей «нового поколения».

Ключевые слова: мотив, сюжет, семья, Великая Отечественная война.

A. V. Klebtsova

Family motive in the novel of K. M. Simonov «Last summer»

Abstract. K. M. Simonov's novel «Last Summer» is dedicated to the offensive operation «Bagration» in 1944, June-August. The meaning of the family motive is discussed in the article in the formation of images of the main characters – Sintsov and Tanya. The conclusion is made about the moral ideal of the author, which is embodied in the characters of the people of the «new generation».

Keywords: motive, plot, family, Great Patriotic War.

В романе «Последнее лето» (1971), завершающем трилогию «Живые и мертвые», Симонов окончательно переносит внимание с батальных сцен на психологию человека. Писатель сравнивает восприятие жизни в 1944 году с мироощущением 1941 года. Освободительное возвращение в те места, где начинался военный путь, позволяет людям смелее смотреть в будущее. К 1944 году советские

люди воевали по-другому, нежели в 1941-м: появилась уверенность в скорой победе, что, безусловно, придавало людям физические и эмоциональные силы. Большое внимание Симонов уделяет представителям «нового поколения» людей, которые смогли противостоять фашистской агрессии и в которых писатель видит будущее страны.

По свидетельству А. Г. Бочарова, в завершающем трилогию романе в полной мере выявляется та внутренняя идея, которая определяла повествовательное течение всего цикла [1, с. 129]. Архитектоническое движение художественной идеи, по определению М. Б. Лоскутниковой, – «это движение авторской мысли, отражающее концептуальные стороны мировидения, маркерами которого становятся мотивы» [3, с. 32]. Мотив понимается как «сосредоточенность автора на проблемно-тематической конкретике в изображении героя или взаимосвязи героев» [2, с. 113].

Война разрушает привычный уклад жизни, уничтожает всё то, что человеку дорого. Важнейшей темой романа является тема семьи. Война разрушает семью Ивана Синцова: годовалая дочь с бабушкой остались в осажденном Гродно; жена Маша, как стало известно Синцову, находилась в партизанском отряде и была расстреляна немцами при выполнении задания. Близким Синцову человеком, помогающим справиться с этой трагедией, становится военврач Таня Овсянникова. Герои воспринимают друг друга как мужа и жену: это неоднократно подчеркивается в словах самой Тани («Я за него замуж вышла» [4, с. 290]), а также в восприятии их союза генералом Серпилиным.

На протяжении трилогии Симонов указывает, что одна из целей захватнической войны – стремление оккупантов убить женское начало. В противостоянии этому беременность Тани дает героям надежду на будущее. Симонов обращает внимание на то, как меняется восприятие героини. Если она «раньше ни за что не хотела ребенка, повторяла: не хочу!» [4, с. 105], поскольку ей казалось, что беременность – это бегство с войны, то, встретив Синцова еще в 1941 году и спустя время узнав о его трагедии, Таня принимает свое счастье. Теперь она смелее смотрит в будущее, причем надеется на то, что Синцов найдет и свою дочь: «Меня на всех вас троих хватит» [4, с. 285].

По мнению Л. А. Финка, «их [Синцова и Тани] характеры и судьбы достаточно определились» к третьей части трилогии, поэтому «Симонов отчетливо понимал, что этим характерам угрожает неподвижность» [5, с. 381]. Писатель показывает, как военные испытания формируют в Синцове и Тане новые черты. История этого этапа во взаимоотношениях героев показана на фоне подготовки к наступлению 1944 года.

На стойкую, но хрупкую Таню обрушивается два тяжких удара судьбы. Таня похоронила дочь, которая прожила всего несколько дней, и обвиняла в случившемся только себя. При встрече с Синцовым на фронте Таня упрекала себя: «Я одна виновата. Дохлая, не смогла тебе родить» [4, с. 282]. Л. А. Финк, анализируя этот эпизод, отмечает, что в словах Тани слышится какая-то взвинченность, даже истеричность, не характерная для сильной натуры «маленькой докторши» [5, с. 381]. Потеря ребенка – трагедия для каждой женщины, но для Тани она усугубляется известием о том, что Маша, жена Синцова, жива и находится в Германии.

Горькая ирония ситуации заключается в том, что Таня сама когда-то рассказала Синцову о смерти Маши, а теперь ей необходимо сообщить ему о ее спасении. В сознании и в самой жизни Тани рушится мечта о послевоенной жизни с Синцовым: теперь ей нужно самой уйти от любимого человека. Образ Тани не схематичен, Симонов последовательно схватывает мельчайшие оттенки переживаний, когда одно чувство сменяется другим. В сознании Тани сплетаются переживания за Синцова, за себя и за Машу, которая в Германии, возможно, живет только верой в будущее. Потеря ребенка становится сильнейшим душевным потрясением Тани, но новое событие, наоборот, заставляет ее трезвее мыслить при принятии решения.

Эмоциональный диапазон в характере Синцова не такой яркий, как у Тани. Смерть их дочери не оставляет в душе Синцова явного отпечатка, он больше беспокоится о здоровье самой Тани: «будет или не будет у них ребенок, все это даже рядом не стояло для него с ее жизнью и смертью» [4, с. 187]. Однако известие о спасении Маши приводит Синцова в состояние глубоко драматической растерянности: «Оказывается, воскрешение из мертвых не всегда приносит счастье...» [4, с. 544]. Самоотверженность Тани и ее решимость

уйти от Синцова трогают его, причиняя ему сильнейшую боль: «насилие над собой, на которое решилась Таня, было насилием и над ним» [4, с. 546]. Но такие поступки были продиктованы совестью: и Таня, и Синцов понимали, что «истинная любовь не может стать причиной аморальных поступков» [5, с. 386], и не совершили бы безнравственного выбора. Симонов обрывает сюжетную линию Синцова и Тани, показывая, что война еще не закончена и впереди могут быть новые трагические испытания и потрясения, поэтому рано подводить итог и их отношениям.

Таким образом, тема семьи в романе особенно значима при создании образов Тани Овсянниковой и Ивана Синцова, что позволяет последовательно выявить симоновский нравственный идеал человека. Стойкость, сила характера и прямолинейность сочетаются в характере Тани с материнской любовью и нежностью. Образу Синцова, развивающемуся на протяжении всей трилогии, приданы следующие черты: это преданный делу военный, а также человек высоких моральных принципов, который не пойдет на ложь и обман даже ради личного счастья.

Ссылки:

1. Бочаров А. Человек и война: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. 2-е изд., доп. – М.: Сов. писатель, 1978. – 478 с.
2. Лоскутникова М. Б. Архитектонический строй романа «Обрыв»: сквозные и локальные мотивы // Материалы VI Международной научной конференции, посвящённой 205-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2017. – С. 113–121.
3. Лоскутникова М. Б. Введение в литературоведение: практикум. – М.: МГПУ, 2016. – 80 с.
4. Симонов К. М. Живые и мёртвые. Трилогия. Часть III. Последнее лето. – М.: Худ. лит., 1989. – 589 с.
5. Финк Л. А. Константин Симонов: Творческий путь. – М.: Сов. писатель, 1979. – 416 с.

М. В. Ходинская

hoshka@mail.ru

Белорусский государственный университет
(Минск, Беларусь)

Биография города: истоки жанра

Аннотация. Статья посвящена такому жанру современной страноведческой литературы, как биография города. Цель статьи – проследить истоки жанра, начиная со второй половины XIX века. Предлагается научное обоснование биографического подхода к изучению города, а также рассматривается, как началась популяризация биографии города как жанра художественной литературы.

Ключевые слова: биография города; геобиография; история; страноведение.

M. V. Khodzinskaya

The Biography of the City: the Origins of the Genre

Abstract. The article is devoted to such a genre of modern cross-cultural studies literature as the biography of the city. The goal of the article is to trace the origins of the genre, starting from the second half of the 19th century. A scientific substantiation of the biographical approach to the study of the city is proposed. It is also considered how the popularization of the biography of the city as a literature genre began.

Keywords: city biography; geobiography; history; cross-cultural studies.

Словосочетание «биография города» звучит совершенно естественно для современного читателя. Между тем, слово «биография» означает жизнеописание, т. е. изложение истории жизни и деятельности какого-то (одушевленного!) лица. Почему писатели и историки нередко называют свои труды в области страноведения именно биографией города, а не историческим или культурологическим исследованием, не путеводителем или травелогом?

С научной точки зрения, о биографическом подходе к изучению города впервые заговорил немецкий историк И. Г. Б. Дройзен во второй половине XIX века. В курсе лекций по методологии истории ученый утверждает, что результаты исследования удобно представить в виде биографии, когда речь идет об исторических феноменах, в которых «четко проявляется своеобразие, импульсивный тип их бытия и деяний», «гениальный произвол», который «подобно комете, нарушает установленные орбиты и сферы» [2, с. 417]. С точки зрения ученого, к подобным ярким историческим феноменам могут относиться не только выдающиеся личности, но и целые народы или города, и именно биография позволяет осмыслить ту роль, которую они сыграли в свое время. Ключевая задача биографии как способа исторического повествования – не просто перечисление «тривиальностей» (дат, фактов, обстоятельств), но своеобразное «вживание» в «изображаемую личность, чтобы познать ее мироощущение, ее духовный кругозор» и чтобы «говорить в некотором смысле как бы от ее имени» [2, с. 416]. Такое «вживание» может относиться и к городу, который отличается особым историческим своеобразием. Дройзен подчеркивал, что движущей силой истории является воля отдельных ярких исторических фигур, а также действующая одновременно воля многих людей, которые в духе семьи или общины «обретают как бы общее Я-бытие» [2, с. 53]; соответственно, задачей историка (или литератора, пишущего биографию города) является не просто реконструирование фактов и событий, но понимание духа эпохи, нравственного мира наших предшественников, что в конечном итоге позволит нам лучше познать самих себя, поскольку наше настоящее складывается из последствий желаний и поступков наших предков.

В русскоязычной научной литературе осмысление биографичности города относится к началу XX века. Если для Дройзена биография города является лишь одним из возможных удобных способов репрезентации исторического материала, то для И. М. Гревса, который стал в России одним из основоположников изучения западноевропейского средневекового города и его культуры, а также основателем петербургской школы гуманитарного экскурсиеведения, город и воссоздание его биографии являются значимой сферой исследований. Как и Дройзен, Гревс стремился понять дух эпохи и дух города, «вжиться» в исследуемый объект. Одной из основ историче-

ских построений Гревса является «генетический принцип», согласно которому ключевым вопросом для понимания эволюции человеческого общества является осмысление путей развития человеческого сознания в том или ином контексте. Делая акцент на деятельности реальных людей, определяемой их сознанием (а не безличных объективных исторических процессах), ученый рассматривает город как своего рода «коллективное существо», высшую форму концентрации культурной жизни. Гревс писал, что «город надо понять как нечто внутренне цельное, как особый «субъект», собирательную личность, живое существо, в «лицо» которого мы должны взглядеться, понять его «душу», познать и восстановить биографию города» [3, с. 249].

Ученик Гревса, выдающийся петербургский историк-краевед начала XX века Н. П. Анциферов также осмыслял город как целостный культурно-исторический организм и, более того, утверждал, что город имеет свою анатомию (расположение улиц и площадей, «встроенность» населенного пункта в окружающий ландшафт), физиологию (городская инфраструктура) и, конечно, психологию (душу и характер). Анциферов, посвятивший свои научные труды Петербургу, был против того, чтобы сводить город к архитектуре и набору достопримечательностей, и в своих разработках по организации и методике проведения экскурсий настаивал на том, что для экскурсовода (а по сути любого интересующегося человека, который стремится познакомиться с тем или иным городом), важно «не только основательное знание истории и топографии города, но и хороший опыт переживания целостного образа, знакомство с „душой города“» [1]. Ученый полагал, что для понимания души города мало своих личных впечатлений, пусть даже сильных, важно пользоваться опытом других людей, живших до нас: «Без знакомства с ними мы многого не поймем в Петербурге. ... Образ города имеет свою судьбу. Каждая эпоха порождает свое особое восприятие; смена эпох создает постоянно меняющийся – текучий образ города и вместе единый в чем-то основном, составляющем его сущность как органического целого» [1]. А под душой города Анциферов понимал «исторически проявляющееся единство всех сторон его жизни (сил природы, быта населения, его роста и характера его архитектурного пейзажа, его участие в общей жизни страны, духовное бытие его граждан)» [1].

В 1922 году была опубликована монография Анциферова, которая так и называлась: «Душа Петербурга». Эта книга выделяется среди многих замечательных работ начала XX века, посвященных Петербургу, поскольку ее можно назвать первой попыткой глубоко и системно осмыслить город как источник нравственного переживания, синтез материально-духовных ценностей. Автор стремится проследить, как образ города меняется на протяжении веков, как город отражается в творчестве выдающихся поэтов и писателей XIX и XX века – и таким образом постичь душу города. Стоит отметить, что труды Анциферова сыграли свою роль и в литературоведении, поскольку положили начало исследованиям того, как город (и Петербург в частности) отображается в художественном тексте. Сам Анциферов впоследствии развернуто писал про Петербург Пушкина и Петербург Достоевского. Все эти труды, посвященные Петербургу, актуальны и интересны и в наши дни.

В настоящее время воссоздание и осмысление биографии того или иного города, а также изучение воздействия городской среды на формирование личности и развитие национального самосознания является популярной темой для исследований в области философии, культурологии и урбанистики. Город, живущий своей особой жизнью, является темой философского осмысления в работах Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Е. Г. Трубиной, Б. В. Маркова и др. Среди зарубежных ученых, писавших о душе города, о его образе, можно назвать такие имена, как К. Линч, В. Ли, К. Норберг-Шульц.

В художественной литературе описание города также претерпело своеобразную эволюцию. В литературных произведениях XIX века город, как правило, выступал фоном для тех или событий. При этом город был не просто бездушной декорацией, но нередко оказывал очень значимое (и порой определяющее) воздействие на поведение литературных героев, хотя и оставался на периферии повествования. К началу XX века город сам постепенно становится полноправным персонажем очерков, повестей и романов. Страноведческая литература становится очень разнообразной в жанровом плане. Интересные гибридные жанры появляются на стыке автобиографической и дневниковой прозы, научно-исторических и социологических исследований, публицистики и художественной литературы. Особое место в литературе о путешествиях заняла биография города (или геобиография).

Геобиография – это историко-литературный жанр, в котором город является главным действующим лицом, одновременно вымышленным и реальным. Реальная, объективная сторона биографии города проявляется в исторической составляющей: такие тексты изобилуют фактами, цифрами и всевозможными научными данными, что делает их, вероятно, не самой легкой литературой, мало подходящей для развлекательного чтения. Стилль изложения в некоторых случаях также может быть наукообразным. Субъективная сторона биографии города проявляется в особом авторском взгляде, личном восприятии описываемого пространства: это личное восприятие выражается и в оценочных суждениях (которые неизбежно присутствуют, каким бы беспристрастным ни стремился быть автор), и в подборке фактов и материалов (биография не претендует на всеохватность: автор делает акцент на тех аспектах жизни города, которые лично ему кажутся интересными и значимыми).

Первая книга, самим автором жанрово обозначенная как «биография города», была издана в 1969 году: это «Лондон. Биография города» Кристофера Хибберта. За ней последовали биографии Венеции, Рима, Флоренции того же автора. Выбор городов не случаен: это, в первую очередь, овеянные мифами города с богатейшей историей и насыщенной культурной жизнью, т. е. места, романтически притягательные для туристов. События в книгах представлены в хронологической последовательности и представляют собой обстоятельное описание истории города. Книги ориентированы, в первую очередь, на заядлых путешественников – тех, кто собирается посетить эти города и хочет получить о них более глубокое представление.

Хибберт будто заманивает читателя, позиционируя свои книги как биографии (более того, вынося это жанровое обозначение в само название); автор как будто обещает: вам будет интересно, это не просто скучный учебник истории. И название, действительно, звучит многообещающе и подогревает ожидания читателя, который хочет получить нечто большее, чем поверхностный путеводитель, но в то же время более легкое, чем наукообразная монография. По сути, читатель (возможно, даже в полной мере не осознавая того, не формулируя свой запрос таким образом) ждет знакомства с городом, как с человеком, потенциальным другом, с помощью книги готовится к реальной встрече с городом. Таким образом, слово

«биография» в названии книги невольно срабатывает как приманка для читателя (чем авторы вполне могут пользоваться как своего рода «рекламным трюком»), и биографии городов быстро стали популярными. Наиболее часто геобиографии по-прежнему посвящаются Лондону, Венеции и Риму, а также чарующим, магическим (именно такими эпитетами нередко награждаются легендарные «вечные» города, воспеваемые писателями и историками) Парижу, Праге, Иерусалиму, Вене и другим. Среди популярных авторов, писавших биографии городов, можно назвать К. Хибберта, П. Акройда, К. Джонса, Л. Пикард, С. С. Монтефиоре и других.

Существует много книг, посвященных описанию городов. Все они рассчитаны на свою читательскую аудиторию, призваны удовлетворить те или иные читательские запросы. Биографии города, многие из которых созданы профессиональными писателями и написаны богатым выразительным языком, являются не просто источниками исторической информации, но художественными произведениями, представляющими литературную ценность. Геобиография призвана не только просветить читателя, но увлечь его, погрузить в другой мир и, возможно, в ходе такого путешествия помочь читателю лучше понять самого себя.

Ссылки:

1. Анциферов Н. П. Душа Петербурга. URL: http://www.wmos.ru/book/detail.php?PAGEN_1=3&ID=4255#nav_start (дата обращения: 17.08.2022)
2. Дройзен И. Г. Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 582 с.
3. Свешников А. В. Иван Михайлович Гревс и петербургская школа медиевистов начала XX в. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 415 с.

Е. А. Федорова

sole11@yandex.ru

Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

**«Пороговое» состояние личности
и формирование новой доминанты:
А. А. Ухтомский и Ф. М. Достоевский**

Аннотация. В статье на основе теории доминанты А. А. Ухтомского анализируются романы Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», «Бесы», «Подросток». «Братья Карамазовы». Рассматривается кризисное, «пороговое состояние» личности, когда в ее сознании сталкиваются разные доминанты, противоположные ценности. В сознании такого героя формируется «интегральный образ», связанный с «золотым веком» и образом обиженного им ребенка, символом разрушения становятся хтонические существа (красный паучок у Ставрогина, банька с пауками, мышь у Свидригайлова). Но нравственный выбор героя может помочь личности выйти из кризиса, изменить «траекторию своего хронотопа». Так, доминанта на лицо другого, сострадание к человеку возвращает Раскольникова к людям, расширяет его пространство, обращает его к библейскому времени. Телеологический сюжет, включающий мотивы принятия испытания и упования на волю Божию, объединяет таких героев Достоевского, как купец Скотобойников, «таинственный посетитель», Дмитрий Карамазов. О новой доминанте героев свидетельствует свет «Солнца Правды», в некоторых случаях звон церковных колоколов. Помогают героям в формировании новой доминанты детские и материнские образы.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, А. А. Ухтомский, доминанта, хронотоп, символы, телеологический сюжет.

E. A. Fedorova

**The «Threshold» State of Personality
and the Formation of a New Dominant:
A. A. Ukhtomsky and F. M. Dostoevsky**

Abstract. The article analyzes F. M. Dostoevsky's novels *Crime and Punishment*, *Demons*, *The Adolescent*, *The Brothers Karamazov* on the basis of the dominant theory of A. A. Ukhtomsky. The article considers the crisis, the «threshold state» of a personality when different dominants and opposite values collide in its consciousness. In the mind of such a hero, an «integral image» is formed, associated with the «golden age» and the image of a child offended by him, chthonic creatures become a symbol of destruction (Stavrogin's red spider, Svidrigailov's bathhouse with spiders, Svidrigailov's mouse). But the moral choice of the hero can help the individual to get out of the crisis, change the «trajectory of his chronotope». So, dominating the face of another, compassion for a person brings Raskolnikov back to people, expands his space, turns him to the biblical time. The teleological plot, which includes the motives of accepting the test and trusting in the will of God, unites such Dostoevsky's heroes as the merchant Skotoboynikov, the «mysterious visitor», Dmitry Karamazov. The light of the «Sun of Truth», in some cases the ringing of church bells, testifies to the new dominant of the heroes. Children's and mother's images help the heroes in the formation of a new dominant.

Keywords: F. M. Dostoevsky, A. A. Ukhtomsky, dominant, chronotope, symbols, teleological plot.

Статьи и заметки о русской литературе А. А. Ухтомского привлекали внимание таких исследователей творчества Ф. М. Достоевского, как Н. Т. Ашимбаева [1], В. Е. Хализев [9], В. Ю. Даренский [3], но методологической основой изучения творчества великого русского писателя труды Ухтомского еще не стали. Между тем, его исследования позволяют осуществить аксиологический подход к тексту Достоевского. Телеологический принцип, предложенный А. П. Скафтымовым, предполагает наличие автора как организующей инстанции, иерархически организованную систему образов, где раскрывается «последний покрывающий и разрешающий свет» за героем, носителем авторского идеала [6, с. 137, 191]. Концепция личности у Достоевского и Ухтомского выстраивается в соответствии с христианским идеалом. Наша задача – проследить, как происходит формирование доминанты у личности, отступающей от этого идеала, переживающей внутренний кризис. Что может помочь в этой ситуации человеку?

В работе «К вопросам самосознания и самооценки» М. М. Бахтин определяет «узкое пространство порога» как про-

странство «выхода из жизни», «границы, где нельзя устроиться, обосноваться, где можно только перешагнуть, переступить» [2, с. 74]. С этим пространством соотносится «мгновение кризиса» [2, с. 74–75]. Хронотоп «порога» в произведениях Достоевского Бахтин связывает с дверью, лестницей, передней [2, с. 111], которые символизируют переходное состояние личности [2, с. 358].

Для моделирования картины мира героев Достоевского необходимо использовать не только понятие хронотопа (это понятие Ухтомский ввел в свои работы раньше Бахтина), но и доминанты личности как главенствующего направления деятельности, которая располагается между мыслями человека и действительностью. Если согласиться с тем, что «принцип доминанты является физиологической основой акта внимания и предметного мышления» [11, с. 39], то необходимо исследовать предметный мир героев Достоевского. Ухтомский считал, что «всякий интегральный образ, которым мы располагаем, является достаточным продуктом пережитой нами доминанты» [11, с. 61]. Траектория в хронотопе личности состоит из предметных образов, связанных с доминантами [11, с. 43]. Кроме того, для концепции личности Ухтомского важным понятием является категория лица. Преодоление своего двойника, т.е. своего эгоизма и индивидуализма, возможно только в случае, если человек переносит доминату на лицо другого, как на высшую ценность. И с этого момента, когда открывается лицо другого, сам человек впервые заслуживает, чтобы о нем заговорили, как о лице.

В «Записных книжках» 12 мая 1922 года А. Ухтомский описывает три стадии формирования доминанты: на первой стадии наметившаяся доминанта привлекает к себе разнообразные возбуждения, на второй стадии выделяется образ, который становится возбудителем доминанты, на третьей стадии – группа внешних признаков, совпадающих с лицом, вызывает ту доминанту, что вызвала к существованию данное лицо [11, с. 40–41].

Визуальные образы Ставрогина, героя романа «Бесы», интересны тем, что показывают, как происходит в нем формирование доминанты (по Ухтомскому), которая свидетельствует о «пороговом» состоянии героя. Анализируя последовательность визуальных образов во сне и «видении» Ставрогина, В. М. Дмитриев

называет невозможность для героя забыть образ Матрешы «сопротивлением памяти» [8, с. 123].

В исповеди Ставрогина во время совершения преступления используется минус-прием. Когда происходит самоубийство Матрешы, герой сидит у окна, но он не видит пейзаж за окном, а слышит только звуки: жужжание мухи, грохот телеги, песню мастерового. Внимание Ставрогина привлекает одна предметная деталь: крошечный красный паучок на листке герани [4, т. 9, с. 423]. Эта деталь появится после сна Ставрогина, когда он увидит «золотой век».

Любопытно, что во сне героя показана картина не реального мира, а пейзажа, изображенного на картине Клода Лоррена «Ацис и Галатей». Можно утверждать, что в Ставрогине пробуждается культурная память. «Косые лучи заходящего солнца» – это первая фаза формирования устойчивой доминанты, по Ухтомскому. «Заходящее зовущее солнце» становится символом потерянной гармонии. Ухтомский описывает вторую фазу формирования доминанты как «стадию предметного выделения данного комплекса раздражителей из среды» [11, с. 41]. Происходит повторение хронотопической ситуации: закат солнца и его косые лучи в окне.

В душе героя косые лучи заходящего солнца соединяются с образом красного паучка и образом обиженного им ребенком. Это та фаза формирования доминанты, когда между внутренним состоянием и комплексом раздражителей устанавливается прочная связь, так что внутреннее состояние и внешний образ будут вызывать и подкреплять друг друга [11, с. 41]. По существу новый «интегральный образ» становится наказанием для Ставрогина: косые лучи заходящего солнца теперь будут у него вызывать образ красненького паучка и Матрешы, стоящей на пороге, с поднятым и грозящим герою кулачком. Невыносимость, по признанию героя, этого образа, а также осознание невозможности вернуться в чистое состояние души, в «золотой век» и неготовность к покаянию приводит Ставрогина к самоубийству. Л. И. Сараскина предположила, что впервые Ставрогину является Матреша в мае 1868 года, 11 октября 1869 года герой решается на самоубийство, т. е. полтора года героя мучает непереносимые для него видения [5, с. 17, 24].

В романе «Преступление и наказание» Свидригайлов совершает подобное преступление. Оказавшись перед самоубийством

на Петербургской стороне, Свидригайлов слышит шум ветра и признается себе: «как я не люблю шум деревьев ночью, в бурю и в темноту, скверное ощущение!» [4, т. 6, с. 389]. Подобно тому, как это происходит со Ставрогиным, сон героя возвращает его в прежнее невинное состояние, «золотой век». Он видит «прелестный цветущий пейзаж», а также деревенский коттедж, уставленный цветами. Однако образ девочки-самоубийцы разрушает эту идиллию и вызывает у Свидригайлова воспоминание о дне совершения преступления: «в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» [4, т. 6, с. 391]. Ставрогин и Свидригайлов постоянно возвращаются к совершенному преступлению: образ красного паучка или мыши связывается с образом обиженной девочки. Они останавливаются на второй стадии формирования новой доминанты. Можно добавить, что ветер и мрак напоминают Вальпургиеву ночь из «Фауста» Гете и символизируют торжество разрушительных сил в душе человека.

В романах «Преступление и наказание» и «Бесы» детали пейзажа и предметного мира символизируют пределы человеческой природы, которые Свидригайлов и Ставрогин не смогли переступить. Любопытно замечание С. М. Соловьева, что Раскольников совершает свое преступление, как и Ставрогин, на закате солнца [4, т. 6, с. 171]. Но траектория в хронотопе Раскольникова выстраивается иначе. Этот герой сохраняет в душе чистоту и сострадание (это раскрывается в двух снах до совершения преступления, когда показана жажда героя чистой воды возле оазиса и его сострадание к избиваемой лошади). Однако после исповеди Мармеладова Раскольников думает о «подлеце-человеке» и о том, что «нет никаких преград» [4, т. 6, с. 25]. Идея овладела им. Далее герой Достоевского начинает отбирать только то, что определяет его доминанта. Это происходит с Раскольниковым на Сенной площади, на перекрестке дорог (что символизирует окончательный выбор героя). Когда Раскольников слышит сообщение о том, что Лизаветы не будет дома завтра в семь вечера, он «всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли, и что все вдруг решено окончательно» [4, т. 6, с. 52]. Разговор студента и офицера, услышанный ранее и созвучный его идее, укрепляет его решение.

После убийства процентщицы Раскольников не может молиться, он все время возвращается к месту и времени преступления. Третий сон Раскольникова раскрывает его модель мира, которая оказывается противоположна той, что была до совершения преступления. Если в первом сне избивание лошади пробуждает боль его сердца, то страшный кошмар о «зверском» истязании хозяйки вызывает у него только рассудочный вопрос: «Что это, свет перевернулся что ли?» [4, т. 6, с. 91]. Действительно, картина мира в его сознании оказывается искаженной: он неверно судит об окружающих, его сознание порождает новых двойников. Свидригайлов словно выходит из сознания Раскольникова, чье пространство символически сужается до баньки с пауками.

Собеседник пробуждается в душе Раскольникова, когда он видит на улице раздавленного лошадыми Мармеладова: сострадание к другому человеку возрождает ту доминанту, которая была сформирована в детстве. После помощи Мармеладовым и разговора с дочерью Катерины Ивановны, Полей, просьбой помолиться за «раба Родиона» Раскольников испытывает ощущение вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни [4, т. 6, с. 147]. Раскольникову снится сон, в котором сталкиваются символические «коды» Двойника и Собеседника – «черная лестница» и воскресный звон колоколов. Звук дребезжащего дверного колокольчика противопоставляется в этом сне благовесту церковных колоколов. Однако, мысленно возвращаясь к преступлению, Раскольников думает только об убийстве ростовщицы, но не вспоминает невинно убиенную Лизавету. И только лицо Сони в момент исповеди напоминает Раскольникову о совершенном преступлении: «...он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался тогда к ней с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети...» [4, т. 6, с. 315]. После чтения Евангелия Раскольников говорит Соне, что «дети – образ Христов» и напоминает, что «сих есть Царствие Небесное» [4, т. 6, с. 252]. С образом Сони связано формирование новой доминанты Собеседника в Раскольникове. Соня читает Евангелие Лизаветы и надевает Лизаветин крест на Раскольникова, идущего с повинной в полицейскую контору. Именно «больное

и измученное», «отчаянное» лицо Сони вынудило Раскольникова вернуться в полицейский участок и сделать признание в убийстве ростовщицы.

В эпилоге после Пасхи Раскольников во сне впервые видит свою идею со стороны, т. е. отчуждается от нее. Если зло определяется, то человек уже различает добро и зло, следовательно, его Двойник вытесняется Собеседником. Модель мира героя меняется: расширяется его пространство, он вновь видит солнце и обращается к библейскому времени, к вечности, где «как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» [4, т. 6, с. 421]. Встреча с Соней на берегу реки после Светлого Христова Воскресения – это начало новой жизни героя. Образ Сони «пронзает» сердце Раскольникова. Раскольников в цельном порыве бросается к ногам Сони так же, как бросился к ногам матери после решения идти с повинной.

В романе «Подросток» Аркадий Долгорукий переживает тяжелейший кризис: его обвинили в воровстве на рулетке, он готов поджечь город. Формирование новой доминанты начинается со сна, в котором он вспоминает свое причащение в деревенской церкви, когда голубь перелетел через купол, и видит лицо матери, отдающего его в молитве под защиту Пресвятой Богородицы и Николая Угодника [4, т. 13, с. 272]. Встреча с Макаром Ивановичем поддерживает эту новую доминанту [4, т. 13, с. 283]. Рассказ странника о купце Скотобойникове раскрывает значение категории лица в сознании героя. Гибель мальчика, косвенным виновником которой стал купец, образ мальчика-самоубийцы, нарисованный художником с лучом света, идущим в небо, заставляют героя искать выход из жизненного тупика: он становится странником и собирает деньги на Божий храм.

В романе «Братья Карамазовы» показано формирование новой доминанты у трех героев: это Зосима, его «таинственный посетитель» и Дмитрий Карамазов. Воспоминание о брате Маркеле, который со всеми примирился перед смертью, заставляет Зосиму попросить прощения у денщика, которого он ударил, и у своего соперника, которого он вызвал на дуэль. Таинственный посетитель не может жить с тайным грузом совершенного убийства, не может выносить лица своих невинных детей. Зосима становится для него

примером, помогает формированию новой доминанты и ведет к публичному покаянию. Страсть к Грушеньке Дмитрия Карамазова приводит к тому, что он видит в отце только соперника и готов совершить отцеубийство. Сон Дмитрия после его решения принять страдание свидетельствует о формировании его новой доминанты. Образ женщины с ребенком, умирающим от голода, рождает горячее желание помочь им, т. е. к Дмитрию приходит понимание его жизненного назначения, ведь он офицер, воин, защитник: «И вот загорелось все сердце его и устремилось к какому-то свету, и хочется ему жить и жить, идти и идти в какой-то путь, к новому зовущему свету, и скорее, скорее, теперь же, сейчас» [4, т. 14, с. 457].

Таким образом, этическая перспектива романа Достоевского выражает тоску человеческого духа о свете. Способность личности забыть о себе ведет ее к формированию новой доминанты, обращенной к другому человеку. «Доминанта на себя» рождает «двойников», в том числе в хтоническом мире – об этом свидетельствуют красный паучок Ставрогина, банька с пауками Свидригайлова. Раскольников готов выйти из «порогового состояния» благодаря новой доминанте – на лицо другого человека. Соня своей незащищенностью и детскостью напоминает ребенка, мудростью и готовностью к самопожертвованию – мать. Сострадание к Мармеладову и его детям, отчуждение от своей теории становятся началом новой жизни героя. «Доминанта на другого» рождается в результате нравственного выбора личности, она связана в романах Достоевского со светом «Солнца Правды», звоном церковных колоколов. Идея спасения лежит в основе телеологического сюжета, который включает в себя мотивы нравственного выбора: принятия испытания и упования на волю Божию. По такому пути следуют «таинственный посетитель» Зосимы, Дмитрий Карамазов, купец Скотобойников. Детские и материнские образы помогают формированию новой доминанты героев.

Ссылки:

1. Ашимбаева Н. Т. Двойник или «заслуженный собеседник»: некоторые вопросы поэтики Достоевского в свете взглядов на человека и его отношения с окружающим миром // Достоевский и мировая культура. Вып. 13 / сост., отв. ред. Б. Н. Тихимиров, Н. Т. Ашимбаева. – СПб.: Серебряный век, 1999. – С. 123–131.

2. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. – М.: Русские словари, 1996. – 731 с.
3. Даренский В. Ю. Философия А. А. Ухтомского как экзистенциальная герменевтика // Философский полилог. Журнал Международного центра изучения русской философии. – 2019. № 2(6). – С. 46–58.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990 (В скобках указывается том сочинения и страница.)
5. Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Советский писатель, 1990. – 480 с.
6. Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. – М.: Высшая школа, 2007. – 535 с.
7. Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. – М.: Советский писатель, 1979. – 352 с.
8. Тарасова Н. А. и др. Проблемы текстологии и поэтики романного творчества Ф. М. Достоевского: монография / Институт русской литературы РАН; Н. А. Тарасова, С. А. Кибальник, В. М. Дмитриев. – М.: Квадрига, 2021. – 276 с.
9. Хализев В. Е. Интуиция совести (теория доминанты А. А. Ухтомского в контексте философии и культурологии XX в.) // Проблемы исторической поэтики. – 2001. – № 8. – С. 21–42.
10. Федорова Е. А. Доминанта души и хронотоп Раскольников: от «Двойника» к «Собеседнику» (по А. Ухтомскому) // Социальные и гуманитарные знания. – 2016. Т. 2. № 4 (8). – С. 327–332.
11. Ухтомский А. А. Доминанта. – СПб.: Питер, 2020. – 512 с.

Ю. О. Чунина

yulachyla@yandex.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова Е. А. Федорова

Особенности коммуникации автора с читателем в фельетонах и повестях М. А. Булгакова

Аннотация. Художественный дискурс, по мнению современных исследователей, включает в себя точку зрения автора и реакцию на нее читателя. Сатирические повести и фельетоны М. А. Булгакова объединяет социально-политическая проблематика, общие приемы комического (гротеск, каламбуры) и способы диалога автора с читателем: включение прецедентных текстов, автобиографические аллюзии. В фельетонах Булгакова рождаются новые типы героев, которые переходят в его повести: это маленький человек в современных условиях, интеллигент-рабочий и др.

Ключевые слова: М. А. Булгаков, фельетоны, повести, художественная коммуникация, автор, читатель.

Ju. O. Chunina

Features of the author's communication with the reader in the feuilletons and novels of M. A. Bulgakov

Abstract. Artistic discourse, according to modern researchers, includes the author's point of view and the reader's reaction to it. M.A. Bulgakov's satirical stories and feuilletons are united by socio-political issues, general comic techniques (grotesque, puns) and methods of dialogue between the author and the reader: the inclusion of precedent texts, autobiographical allusions. In Bulgakov's feuilletons, new types of heroes are born, which pass into his stories: this is a small person in modern conditions, an intelligent worker, etc.

Keywords: M. A. Bulgakov, feuilletons, stories, artistic communication, author, reader.

В современной науке возрастает интерес к проблемам художественной коммуникации и авторского дискурса. Эта проблема на материале фельетонов и повестей М. А. Булгакова еще недостаточно исследована. В настоящее время активно изучаются особенности сатирических повестей М. А. Булгакова в работах М. О. Чудакова, Е. А. Яблокова, А. А. Кораблева. Ю. В. Юрковой и др. Отдельные статьи Л. Аннинского, Е. Куша и др. посвящены фельетонам Булгакова в газете «Гудок». В диссертации А. Ф. Петренко (2000) рассматриваются и сатирические повести, и фельетоны Булгакова.

Целью данного исследования является выявление общих средств поэтики комического фельетонов и повестей Булгакова. Необходимо отметить, что художественный дискурс в современной науке рассматривается как совокупность точки зрения автора и реакции на него читателя, что получает отражение в тексте [4, с. 164]. Также М. М. Бахтин выделяет такие категории как содержание, материал и форма, которые в совокупности создают художественный дискурс литературного произведения [1, с. 166].

Сопоставляя фельетоны и повести, мы обнаружили, что автор затрагивает общую социально-политическую проблематику, выделили похожие типы героев и схожие способы коммуникации автора с читателем. Все рассматриваемые нами работы созданы в 1920-х годах. Это время восстановления государства после гражданской войны, установления нового порядка и новых правил. Способы диалога представлены включением прецедентных текстов и обращением к автобиографическим аллюзиям и в фельетонах, и в повестях. Например, фельетон «Удачные и неудачные роды» (1925) начинается прецедентным выражением «Чуден Днепр при тихой погоде», из повести Н. В. Гоголя «Страшная месть». Писатель использует это выражение, чтобы ярче по контрасту представить образ гудящей рабочей Москвы, где властвует бюрократическая система. Также прецедентный текст используется в повести «Собачье сердце» (1925). Преображенский напевает серенаду Дон Жуана (музыка П. Чайковского на слова А. Толстого), что придает сцене еще больший комический эффект: *«– Клянусь, профессор, – бормотала дама, дрожащими пальцами растегивая какие-то кнопки на поясе, – этот Моршц...*

я вам признаюсь, как на духу... – «От Севильи до Гренады...» – рассеянно запел Филипп Филиппович и нажал педаль в мраморном умывальнике. Зашумела вода».

Автобиографические аллюзии создаются в фельетоне «Сорок сороков» (1923) и повести «Роковые яйца» (1924). В фельетоне Булгаков указывает факты своей биографии: прибытие в Москву в 1921 году, работа в газете «Накануне», которая помещалась в доме Нирензее, с крыши которого описывается панорама Москвы. В «Роковых яйцах» автор упоминает названия журналов, которые действительно существовали и в некоторых из них он печатал свои произведения. *«На карточке было напечатано изящным шрифтом: Альфред Аркадьевич Бронский. Сотрудник московских журналов – "Красный огонек", "Красный перец", "Красный журнал", "Красный прожектор" и газеты "Красная вечерняя газета"».*

В 1920-е годы М. А. Булгаков создает фельетоны, которые стали для него своеобразной лабораторией для написания будущих сатирических повестей. В фельетонах, в отличие от повестей, автор разрабатывает новые типы героев, которые затем приобретут иные масштабы. Например, в фельетонах «Сорок сороков» (1923) и «Удачные и неудачные роды» (1925) автор представляет нам тип маленького человека в современных условиях. В фельетоне «Сорок сороков» ситуация выживания пробуждает в «маленьком человеке» стремление стать сильнее: *«тело стало худым и жилистым, сердце железным, глаза зоркими», «я оброс мандами, как собака шерстью».* В конце мы уже видим сильную личность, которая прошла ту же эволюцию, что и сама столица. А в фельетоне «Удачные и неудачные роды» тема маленького человека раскрывается не только через поступки главной героини, которая не может бороться с системой, но и наименованием «страхасса». Здесь автор использует каламбур, употребляя слово «страх» как сокращение слова «страхование», а также его можно прочесть как слово «страх» с прямым значением испуга, боязни. Так автор показывает, что люди, обращаясь в «страхассу», испытывают тревогу, боятся иметь дело с ее аппаратом и несправедливостью, которую встречают там. Кроме того, можно увидеть оксюморон в двух значениях части слова «страхасса», потому что здесь в одном слове «страх» используются два противополож-

ных значения: «страхование» – доверие, безопасность; «страх» – испуг, опасность. Стоит отметить, что к подобным средствам художественной выразительности как к способу коммуникации с читателем автор обращается в основном в фельетонах.

В фельетоне «Гнилая интеллигенция», нам показан новый тип героя и вместе с ним поставлена новая проблема – выживание героя-интеллигента, его борьба за существование в обществе, где торжествуют нечеловеческие законы. В фельетоне перед нами возникает новый тип человека-интеллигента. Это человек, способный и на умственный «чистый» труд, и на грязную, тяжелую работу. Именно такие люди смогут остаться на плаву, при этом способствуя развитию государства, которому необходимо быстро решать множество задач. Эта основная идея фельетона выражена в словах одного из героев: *«Вот писали все: гнилая интеллигенция, гнилая... Ведь, пожалуй, она уже умерла. После революции народилась новая, железная интеллигенция. Она и мебель может грузить, и дрова колоть, и рентгеном заниматься»*. Кроме того, в этом же произведении автор разворачивает перед читателем особый культурный код, используя названия, например, *«угостил меня «Ирой» рассыпной»*. Современникам автора должно быть отлично известно, что обозначает название «Ира», однако современному читателю понятнее, что это табак, будет лишь в финальном упоминании: *«удушливые клубы «Ирой» рассыпной»*, или при обращении к дополнительной литературе и другим источникам информации. Таким образом, изображаемый автором мир углубляется, обретая детали изображаемой эпохи, тем самым становясь достовернее.

В фельетоне «Сорок сороков» появляется использование автором зооморфных образов. Непман описывается карикатурно, с использованием гротеска. Люди приобретают зооморфные черты: зубастость, силу, каменные лица [5, с. 325]. Булгаков, таким образом, показывает, что в человеке время НЭПа пробуждает животное начало – стремление получить материальные блага. Затем использование зооморфных образов появится в повести «Собачье сердце». Образ дворового пса, превратившегося в начальника подотдела очистки Москвы от бродячих животных, являет собой аллегория на задачу построения коммунистического общества

(формирование «нового человека» с помощью повышения уровня благосостояния), а, соответственно, выражает позицию автора, который выстраивает коммуникацию с читателем по-прежнему на основе иносказательных средств выразительности.

Однако стоит отметить, что в повестях происходит обращение к категории фантастического, которую тоже можно рассматривать как способ коммуникации с читателем. С одной стороны, фантастика в повести является метафорой конкретной социально-исторической действительности, а с другой – конкретным символическим кодом [7, с. 154]. Также можно сказать и о Шарикове. Здесь тоже автор обращается к категории фантастического, показывая метафоры, происходящие с героем.

В повести «Роковые яйца» диалог автора и читателя также получает развитие через фантастическое. Кроме того, в повести автор использует систему пародийных подзаголовков, разграничивая таким образом изображаемое и действительность. Например, третья глава называется «Персиков поймал», а пятая – «Куриная история». Оба этих заголовка ироничны и создают сатирический образ ученого, совмещая в себе высокое-научное и низменное-бытовое. Также Булгаков использует «фиктивную реальность», описывая будущее в «Роковых яйцах». Оно предстает перед нами гротескным и карикатурным, а изображаемая парадигма «жизнь-смерть» резко отрицает «жизнь», показывая ее как «антижизнь», она становится как раз чем-то противоестественным и определяется как искусственная. Эта же парадигма своей гипертрофированностью показывает читателю, как автор разрушает достоверность повествования [2, с. 19].

Можно рассматривать как один из способов коммуникации автора с читателем восприятие текста с точки зрения «закона заслуженного собеседника» А. А. Ухтомского. Собеседники часто вынуждены вступать в диалог, но не могут стать Собеседниками друг для друга. Профессор Преображенский, будучи образованным и гуманным человеком, вынужден общаться с Шариковым, полной ему противоположностью. Это свидетельствует о иррациональности происходящего в произведении, о неестественности, неправильности изображаемого автором мира. Данную гипотезу можно подтвердить и другими примерами. Например,

в «Роковых яйцах» мир изображен гротескно, гиперболизировано, иронично – это и подтверждает неправильность изображаемых устоев. Но в фельетоне «Гнилая интеллигенция» диалог Собеседников происходит, и авторское отношение к происходящему мы можем интерпретировать как положительное. Точку зрения автора выражает рассказчик, который восхищен тем, что его знакомый может совмещать в своей деятельности тяжелый труд с трудом уместным.

Сравнение дискурсов в повестях и фельетонах, рассказах-фельетонах позволило определить, что автор не всегда использует одни и те же способы и приемы коммуникации.

Ссылки:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М.: Искусство – 1979. – 424 с.

2. Белкин М. Ю. Поэтика диалогического в прозе М. А. Булгакова 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 // Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград – 2004. – 196 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-dialogicheskogo-v-proze-ma-bulgakova-1920-kh-godov> (дата обращения: 03.05.2022)

3. Михина Е. В. Интертекст как одна из форм коммуникации между автором и читателем в художественном дискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2011. – № 33 (248). – Филология. Искусствоведение. – С. 161–163. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekst-kak-odna-iz-form-kommunikatsii-mezhdu-avtorom-i-chitatelem-v-hudozhestvennom-diskurse> (дата обращения: 15.03.2022).

4. Олизько Н. С. Художественный дискурс как полилог автора, читателя и текста / Н. С. Олизько // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 33 (248). Филология. Искусствоведение. Вып. 60. С. 164–166. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-diskurs-kak-polilog-avtora-chitatelya-i-teksta> (дата обращения: 03.02.2022)

5. Перушко И. От Ленина до нэпмана, от голода до яств: нэповская Москва глазами Булгакова и Крлежи // Славянский альманах. –

2020. – № 3–4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-lenina-donepmana-ot-goloda-do-yastv-nepovskaya-moskva-glazami-bulgakova-i-krlezhi> (дата обращения: 20.04.2022)

6. Плишина О. В. Проблема изучения внутренней речи как компонента художественной речи в прозе М. А. Булгакова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 5. – С. 127–131. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-izucheniya-vnutrenney-rechi-kak-komponenta-hudozhestvennoy-rechi-v-proze-m-a-bulgakova> (дата обращения: 02.05.2022)

7. Худзиньска-Паркосадзе А. Фантастические повести Михаила Булгакова как зеркало эпохи (Дьяволиада, Роковые яйца, Собачье сердце) // Михаил Булгаков, и его время: коллективная монография / под ред. Гжегожа Пшебинды и Януша Свежего; при участии Дмитрия Клебанова. – Краков: Skriptum, 2012. – С. 151–170.

Э. Н. Шехтман

eshekhtman@yandex.ru

Оренбургский государственный педагогический университет
(Оренбург, Россия)

Некоторые виды выдвигения (на материале произведений А. Кристи)

Аннотация. Изучение функционирования выдвигения является важнейшим ключом в процессах языковой обработки информации. При этом в произведениях детективного жанра поиск таких ключей является основополагающим для адекватной интерпретации текста. Данная статья призвана изучить, как функционирует выдвигение при создании и последующей интерпретации художественных произведений детективного жанра Агаты Кристи.

Ключевые слова: художественный текст, детективный жанр, Агата Кристи, интерпретация текста, выдвигение, сильная позиция, конвергенция, обманутое ожидание.

E. N. Shekhtman

Certain Aspects of Foregrounding (on the Matter of Creative Work of A. Christie)

Abstract. The study of functioning of foregrounding is a key in the process of language treatment of information. It also has foremost importance in dealing with literature of the detective genre. The present article aims at finding out the principal peculiarities of foregrounding in the classical detectives by Agatha Christie.

Keywords: literary text, detective genre, A. Christie, explication of the text, foregrounding, strong position, convergence, defeated expectancy

Выдвигение (англ. foregrounding), как указывает в определении этого термина словарь [6], – «концепт, характеризующий

важность помещения на первый (передний) план по своей значимости той или иной языковой формы, которая выступает в качестве поискового стимула, или «ключа» в процессах языковой *обработки информации*» [6, с. 21]. Термин этот был введён в употребление в трудах представителей русской формальной школы и Пражского лингвистического кружка, где выдвижение осмыслялось как приём построения литературно-художественных и поэтических текстов. Там же указывается, что выдвижение играет большую роль в процессах как порождения, так и интерпретации текста (см.: [6, с. 21]).

Выдвижение, как пишет И. В. Арнольд, включает в себя «такие понятия, как сцепление, конвергенция, обманутое ожидание, сильная позиция и некоторые другие» [2, с. 206]. В своей статье И. В. Арнольд к ним относит и семантические повторы [1, с. 24]. В учебнике стилистики данного автора к ним добавлен контраст.

В этой связи представляется, что при анализе важнейших смыслов художественного текста особое значение приобретает изучение функционирования типов выдвижения вообще и сильных позиций в частности, так как именно основные типы выдвижения функционируют как механизм установления иерархии смыслов. Необходимо сразу оговориться, что речь идёт о традиционных художественных текстах в их первоначальных формах, хотя, конечно, проявления неначатости и неоконченности можно найти уже и у Лоренса Стерна в «Сентиментальном путешествии», и у Пушкина в «Евгении Онегине».

Художественные структуры, по словам Ю. М. Лотмана, по самой своей природе обладают резкой «отграниченностью сообщения» [8, с. 429]. Конец и начало художественного текста обладают значительно большей отмеченностью, чем в общеязыковых сообщениях. Как пишет Ю. М. Лотман, понятия начала и конца текста, рамы в живописи, ramпы в театре являются неременным условием всякого художественного произведения [8, с. 430].

Интерпретация текста зависит от тезауруса конкретного читателя, что «ведёт к множественности возможных пониманий», но это, как пишет И. В. Арнольд, «не означает их произвольности» (см.: [1, с. 23]). Остановимся подробнее на одном из типов выдвижения на сильных позициях, так как их адекватная интер-

претация позволяет избежать произвольности и произвола интерпретатора художественного текста.

Под сильными позициями понимают заглавие, посвящение, эпиграф, начало и конец художественного произведения, причём, если заглавие, начало и конец всегда присутствуют в художественном тексте, то посвящение и эпиграф необязательны.

И. Р. Гальперин считает, что «Название – это компрессированное, нераскрытое содержание текста. Название своеобразно сочетает в себе две функции: функцию номинации (эксплицитно) и функцию предикации (имплицитно). Название можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развёртывания» [5, с. 133].

Как пишет Л. С. Выготский, «...название даётся <...> не зря, оно несёт в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой всё построение <...>» [произведения] [4, с. 208]. Здесь Л. С. Выготский пользуется понятием доминанты, взятым из теории музыки и введённым в эстетику датским философом Бродером Христиансенем, отзываясь об этом понятии, как о глубоко плодотворном.

«В плане лингвистическом заглавие является, прежде всего, названием, т. е. именем текста», пишет И. В. Арнольд [1, с. 24]. С семиотической точки зрения, заглавие является первым знаком художественного текста (см.: [7, с. 49]).

Особенности семантики заглавия объясняются его ролью в произведении. В. А. Кухаренко отмечает, что заголовок, «выражая в концентрированной форме основную идею и/или тему [произведения]», «требует для своей полной реализации *макроконтекста* (выделено авт. – Э. Ш.), всего произведения» [7, с. 50]. Заглавие становится ключом к пониманию художественного произведения и позиции автора при полном прочтении текста, в контексте целого текста. Текст в своей целостности даёт в этом случае интерпретатору возможность понять и воспринять значение или разные, в случае многозначности, значения заглавия. Но и этого не всегда бывает достаточно. Как пишет З. Я. Тураева, «полное осмысление заглавия возможно в *мегаконтексте* (выделено авт. – Э. Ш.), на широком историко-филологическом фоне, так как многие заглавия содержат аллюзии и требуют от читателя знания мифологии, истории литературы, истории религии» [10, с. 53].

Рассмотрим некоторые из сильных позиций на материале произведений классика английского детектива Агаты Кристи.

В заголовке, особенно в заглавии детектива, на первый план выдвигается так называемая «рекламная» функция, призванная воздействовать на потенциального читателя с целью убедить его прочитать рассказ или книгу. Многие произведения Кристи содержат в своём заглавии такие слова, как “murder” («убийство»), “death” («смерть»), “secret” («тайна», «тайный») и “mystery” («загадка») и их производные, например:

1. Murder – “Murder in Retrospect”, “Murder for Christmas”, позже переименованное в “A Holiday for Murder”, “The Murder at Hazelmoor”, “Murder with Mirrors”, “Sleeping Murder” и др.

2. Death (Dead) – “Dead Man’s Folly”, “Death Comes as the End”, “Mrs. McGinty’s Dead”, “Remembered Death”, “Appointment with Death”.

3. Secret – “The Secret Adversary”, “The Secret of Chimneys”.

4. Mystery (Mysterious) – “The Mystery of the Spanish Chest”, “Regatta Mystery”, “The Sittaford Mystery”, “The Mysterious Affair at Styles”, “A Caribbean Mystery”, “The Listerdale Mystery”, “The Mysterious Mr. Quin”.

Загадка – характерный элемент романов А. Кристи, ставший почти фирменным знаком. Но это не только удачно найденный и мастерски используемый приём. То, что воспринимается как загадочное или сверхъестественное и завораживает читателя на протяжении всего повествования, в финале (благодаря эффекту обманутого ожидания, излюбленному приёму А. Кристи) оказывается вполне реальным, земным, обыденным. Подробнее об этом будет сказано ниже.

Назывная функция отражается в структуре заглавия. В заголовке может реализовываться категория антропоцентричности, что происходит при включении в него имён собственных или их описательных замен, например: “Dead Man’s Folly”, “Lord Edgware Dies”, “Mrs. McGinty’s Dead”, “The Murder of Roger Ackroyd”.

Локальная и темпоральная отнесённость актуализируется в заглавии текста нерегулярно. Заглавия, указывающие место действия, могут отражать как английские реалии (“At Bertram’s Hotel”, “The Mystery of King’s Abbot”, “The Murder at the Vicarage”), так и содержать экзотизмы (“Murder in Mesopotamia”, “A Caribbean

Mystery”); названия могут указывать и на время, хотя крайне редко (“4:50 from Paddington”).

Встречаются у Кристи в качестве заглавий и неопределённо-личные предложения, часто они отличаются некоторой смысловой неполнотой, что обусловлено и самой структурой данного типа повествовательного предложения, и синсемантической местоимения “they”, как, например, в случае названия романа “They Do It With Mirrors” («Это делают при помощи зеркал»). Или это могут быть вопросительные предложения, например: “Why Didn’t They Ask Evans?”

Названия произведений Кристи часто интригуют, в самом заглавии содержится загадка: “Why Didn’t They Ask Evans?”, “N or M?”, “Destination Unknown”.

Существуют также названия такого типа, который И. В. Арнольд определяет как «квантованные названия явной фрагментарности» [1, с. 24]. (Квантованию и использованию данного понятия теории информации в интерпретации художественного текста посвящена статья И. В. Арнольд [3].) Как правило, это аллюзии на крылатые слова, известные цитаты или трансформированные фразеологические единицы.

В названиях произведений Агаты Кристи используются реминисценции следующих типов:

1. Фольклорные, чаще всего взятые из детских рифмовок, известных всем носителям английского языка (“Three Blind Mice”, “Crooked House”, “One, Two, Buckle My Shoe”).

2. Литературные: “The Mirror Crack’d from Side to Side” – строка из баллады “The Lady of Shalott” Альфреда Теннисона, “The Mousetrap” – аллюзия к известной сцене «Мышеловки» у Шекспира в «Гамлете», “Come Tell Me How You Live” – строка из пародии Льюиса Керролла на стихотворение Вордсворта (из «Алисы в Зеркалье»).

3. Библейские, например, название “Evil Under the Sun” – аллюзия на стих из Экклезиаста, в русском переводе Библии: «Есть зло, которое видел я под солнцем, и оно часто бывает между людьми» (Екклесиаст, 6:1).

4. Мифологические, например, название сборника рассказов “The Labours of Hercules” – это аллюзия на подвиги Геракла и од-

новременно обыгрывание французского написания имени бельгийца Эркюля Пуаро, детектива, совершавшего свои подвиги, каждый из которых имел параллель с одним из двенадцати подвигов героя греческой мифологии.

В некоторых названиях можно проследить такое фонетическое явление, как аллитерация, фонетический стилистический приём, цель которого – создание музыкально-мелодического эффекта высказывания, например, “Sad Cypress”, “Sparkling Cyanide”, “Murder in the Mews”, “Murder in Mesopotamia”. Конвергенция стилистических приёмов, функционирующих в сильных позициях, привлекает внимание читателя/интерпретатора текста, что также способствует выдвиганию.

Объяснение содержания художественного текста иногда приходит не только из самого текста, но и извне, и в таких случаях оно может выражаться цитатой из другого источника и помещаться в эпиграф.

И. В. Арнольд пишет: «Самая необязательность присутствия эпиграфа делает его особенно информативным, если он есть» [1, с. 27]. Эпиграф – это тот компонент художественного текста, который программирует цепь ассоциаций интерпретатора. З. Я. Тураева отмечает: «Интеграция эпиграфа цитирующим текстом неизменно приводит к усложнению смысла этого текста. <...> Усложняется и смысл самого эпиграфа за счёт включения его в семантическую структуру цитирующего текста» [10, с. 54].

Источники, из которых заимствует эпиграфы А. Кристи, – это поэзия и библейские тексты. Например, роману “Ordeal by Innocence” предпослан эпиграф из Ветхого Завета, из «Книги Иова»:

“If I justify myself, mine own mouth shall condemn me.

I am afraid of all my sorrows. I know that Thou wilt not hold me innocent (*Job*, 9 : 27-28). В русском тексте Библии: «... трепещу всех страданий моих, зная, что Ты не объявишь меня невинным» (Иов, 9: 27–28).

Остановимся подробнее на конкретном примере поэтического эпиграфа. В романе “The Mirror Crack’d from Side to Side” («Зеркало треснуло») эпиграф взят из той же баллады Теннисона, что и заглавие, что подчёркивает тем самым его значимость:

Out flew the web and floated wide;
// The mirror crack'd from side to side:
"The curse is come upon me", cried // The Lady of Shalott.
Alfred Tennyson "The Lady of Shalott"
(Разбилось зеркало, звеня, // «Беда! Проклятье ждёт меня!»
// Воскликнула Шалот.

(А. Теннисон «Волшебница Шалот», перевод К. Бальмонта)
Акцентирование слова «mirror» в эпитафье ведёт к созданию другого вида выдвигания – эффекта обманутого ожидания (“defeated expectancy”) в процессе восприятия целого текста, – после того, как читатель узнаёт в конце романа, что эпизод с зеркалом, казавшийся ключевым для детектива, был интерпретирован всеми неверно, – усиливая эффект выдвигания в заглавии. Здесь также обращает на себя внимание связь заглавия со второй сильной позицией – эпитафией, сообщающей и поясняющей идею и настроение всего произведения. Так проявляется когезия, связность текста.

Между эпитафией и текстом, как пишет З. Я. Тураева, «существуют взаимонаправленные связи: эпитафия раскрывает глубинную структуру текста, последняя способствует более пристальному осмыслению эпитафии, вызывает современные ассоциации, апеллирует к опыту читателя, приводит в действие заложенные в его тезаурусе идеи и представления» [10, с. 54].

Что касается названий глав, то они также являются своего рода сильными позициями, и здесь можно также проследить тенденцию к регулярности, особенно в том случае, когда, как пишет Н. М. Разинкина, «персонажи произведения предстают перед читателем, так сказать, в одном ракурсе, с одной точки зрения. Например, в детективном романе – с точки зрения <...> причастности/ непричастности к совершённом преступлении» [9, с. 207]. Так, роман Кристи “The Murder of Roger Ackroyd” имеет в качестве названий глав следующие номинативные предложения: “Mrs. Ackroyd”, “Geoffrey Raymond”, “Parker”, “Charles Kent”, “Flora Ackroyd”, “Miss Russell”.

К сильной позиции также относят посвящения. Совершенно неожиданно, хотя, как читатель понимает уже из заглавия, и неслучайно, следующее посвящение, предпосланное Агатой Кри-

сти роману “Dumb Witness” («Немой свидетель»), это, как мы узнаём из последней строки посвящения, – эффект обманутого ожидания, – посвящение собаке:

To
DEAR PETER,
most fruitful of friends
and dearest of
companions,
a dog in a thousand.

Каким образом создаётся конвергенция заглавия и посвящения, стилистических средств двух сильных позиций, что усиливает эффект выдвигания, выясняется по мере развёртывания повествования. Бессловесный свидетель (“Dumb Witness” заглавия), терьер Боб подсказал своим поведением сыщику Пуаро, что падение хозяйки дома с лестницы было подстроено с тайным умыслом обработать подозрения на собаку.

Наконец, необходимо остановиться на последней из сильных позиций, на концовке, или заключении. И. В. Арнольд пишет, ссылаясь на исследование Б. Хернштейн-Смит, что «для того чтобы читатель воспринимал конец произведения как заключение, необходима достаточная структурная упорядоченность текста» [1, с. 30]. В процессе чтения постоянно создаются и подтверждаются (или опровергаются) гипотезы относительно содержания текста. И только по завершении чтения происходит осмысление прочитанного целого текста. Прогнозирование завершается. При этом, как правило, наступает и более полное понимание заглавия. Так, например, в повести “Crooked House”, заглавие является аллюзией к английской детской рифмовке, известной русскому читателю по переводу Корнея Чуковского, «Жил на свете человек, // Скрыченные ножки». Подлинный смысл и заглавия, и событий в целом раскрывается только в самом конце, когда выясняется, кто настоящий убийца; при этом, как это обычно бывает в произведениях Кристи, убийцей оказывается персонаж, который до самых последних страниц повествования не вызывал каких-либо подозрений. По-настоящему “crooked” (в значении «нечестный», «извращённый») оказывается совсем не тот, а название повести, как становится понятным, косвенным образом повышало напряжение,

до самых последних страниц распространяя подозрения читателя на всех обитателей этого нехорошего дома и делая концовку неожиданной и эффектной. Здесь выдвижение создаёт не только фольклорная аллюзия в заглавии, то есть в сильной позиции, но и эффект обманутого ожидания, и контраст.

Другой пример – уже упоминавшийся роман “The Mirror Crack’d from Side to Side”. Хотя заглавие поясняется сначала эпиграфом из Теннисона, а затем и самим текстом романа, подлинный смысл этих слов далёк от того, на который вплоть до самого конца умышленно наводит читателя автор. Только в концовке последней главы, в которой Мисс Марпл почти полностью повторяет строки эпиграфа, выясняется, что главное не то, что могла *увидеть* в зеркале героиня, а внезапное ощущение нависшего рока, проклятья, отразившееся на её лице, когда она *услышала* нечто такое, что толкнуло её на преступление. И вновь выдвижением являются и сильная позиция, и создаваемый в ней контраст и эффект обманутого ожидания в своей конвергенции. Реминисценции из баллады Теннисона ещё раз появляются в самом конце романа, причудливо обрамляя его текст, когда Мисс Марпл цитирует завершающие строки поэмы. Так писательница создаёт рамку, гармонично замыкающую текст в целостную картину и в содержательном, и в структурном плане.

Таким образом, роль концовки как сильной позиции в лучших произведениях Агаты Кристи заключается не столько в том, чтобы дать читателю возможность более полного понимания названия, но в том, чтобы сменить угол зрения, перспективу, в результате чего наступающее осмысление целого оказывается интригующе далёким от ожидаемого и более глубоким. В этом проявляется мастерство Кристи не только как автора хитроумно закрученной фабулы, но и мастерство художественное.

Таким образом, в статье на широкой выборке детективов А. Кристи продемонстрированы возможности более глубокого постижения текста с помощью анализа сильных позиций и других видов выдвижения; выявлены основные характерные для детективной прозы Кристи виды выдвижения: контраст, конвергенция и эффект обманутого ожидания.

Ссылки:

1. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. – М.: Просвещение, 1978. – № 4. – С. 23–31.

2. Арнольд И. В. Интерпретация художественного текста: типы выдвижения и проблема экспрессивности // Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей / Науч. редактор П. Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1999. – С. 202–211.

3. Арнольд И. В. О возможностях использования понятия квантования в стилистике // И. В. Арнольд. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей / науч. редактор П. Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1999. – С. 183 – 193.

4. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Современный гуманитарный университет, 2001. 211 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=275222> (дата обращения: 11.08.2022).

5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. –139 с.

6. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М.: Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.

7. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – Л.: Просвещение, 1979. – 327 с.

8. Лотман Ю. М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Ю. М. Лотман. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПб, 2000. – С. 427–430.

9. Разинкина Н. М. Функциональная стилистика английского языка (на материале английского и русского языков): Учебное пособие. 3-е изд., испр. и доп. – Дубна: Феникс+, 2015. – 284 с.

10. Тураева З. Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1986. –127 с.

М. А. Эрлих

mari.erlikh.98@mail.ru

Московский городской педагогический университет
(Москва, Россия)

Способы репрезентации концепта «страх» в романной трилогии И. А. Гончарова

Аннотация. В работе проведён семантический анализ концепта «страх» на материале романной трилогии И. А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»). Выявлено ядро концепта страх – «резкая остановка». Исследованы ключевые семантические доминанты концепта «страх»: «погружение», «движение вниз», «замирание».

Ключевые слова: концепт, эмоциональный концепт «страх», лексема-ключ, И. А. Гончаров.

М. А. Ehrlikh

Ways of representing of the concept of «fear» in the novel trilogy by I. A. Goncharov

Abstract: The paper presents a semantic analysis of the concept of «fear» based on the material of the novel trilogy by I.A. Goncharov («Ordinary History», «Obломov», «Cliff»). The core of the concept of fear is revealed – «sudden stop». The key semantic dominants of the concept of «fear» are investigated: «immersion», «downward movement», «fading».

Keywords: concept, emotional concept «fear», lexeme-key, I.A. Goncharov.

«И. А. Гончаров, как замечает В. А. Недзвецкий, создатель “эпоса нового мира” – реалистического романа» [7, с. 28]. Писатель был убеждён в том, что «только роман может охватывать жизнь и отражать человека» [7, с. 468]. «Каждый из характеров, созданных Гончаровым, – идеальное обобщение человеческой природы», – за-

мечает Д. С. Мережковский. Он же про трилогию («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв») пишет так: «Все три произведения – один эпос, одна жизнь, одно растение» [6, с. 87]. Сквозной связующей идеей романной трилогии является раскрытие психологии художника, последовательно в образах Адуева, Обломова, Райского.

Романная трилогия исследуется посредством концептного метода. Ключевые образы, например, образ художника-творца, образ делового человека, раскрываются при помощи выявления лексем-ключей, которые позволяют проанализировать приоритеты и желания человека.

Вслед за В. И. Карасиком репрезентацию или выражение концепта будем понимать как «всю совокупность языковых и неязыковых средств, прямо или косвенно иллюстрирующих, уточняющих и развивающих его содержание» [5, с. 109]. Важнейшей характеристикой «отрефлектированного», то есть важного в системе ценностей культуры, концепта является его опора на некоторое лексико-семантическое множество. В данной работе лексемы, выражающие концепт «страх» мы называем «лексемы-ключи». «В процессе реальной коммуникации одни и те же вербальные и невербальные триггеры в разных ситуациях могут запускать разные когнитивные сценарии, актуализируя комбинации концептов, неидентичных в сознании разных носителей языка» [4, с. 418].

Концепт «страх» понимается нами как эмоциональный. А страх рассматривается как процесс некой заторможенности/остановки деятельности человека из-за возможной опасности. Различные аспекты направления страха помогают рассмотреть способы взаимодействия человека с миром, проанализировать его приоритеты и желания. Отмечаем у концепта страх следующие семантические признаки: «продолжительность», «интенсивность», «воздействие на человека». Способы вербализации концепта «страх» многообразны. Ощущая страх, человек может либо начать быстро уходить от опасности, например, начать бежать, либо остановиться – замереть в страхе. Гончаровым зачастую используется второй принцип действия. Наиболее частотной является метафорическая репрезентация концепта. Например, используются лексемы-ключи «окаменеть», «оцепенеть».

1. «А что, если она кокетничает со мной?..Если только... Он остановился совсем, **оцепенел** на минуту» [2, с. 218].

2. ««Что, если тут коварство, заговор... И с чего я взял, что она любит меня? Она улыбнулась, а он **оцепенел** от ужаса: он слышал, что значит это «легче». Но он старался улыбнуться, судорожно сжал ей руки и с боязнью глядел то на нее, то вокруг себя» [Гончаров 1997: 112].

3. «Она **оцепенела** в молчании и по временам от страха ловила руку Викентьева» [1, с. 474].

4. «Она видела уходившего Райского и **оцепенела** на минуту от изумления» [1, с. 627].

Во всех примерах актуализируется значение «мёртвое». Страх иллюстрирует ту минуту, когда человек превращается в мертвеца. Возможно, из-за страха узнать что-то, что невозможно, не должно быть. Возможно, из-за страха за близкого человека.

Также зачастую страх является субъектом действия. Он сам «нападает», «охватывает». «Взойдя на гору, он **остановился и в не-притворном ужасе произнес: "Боже, боже мой!"**» [3, с. 106]. Актуализируется семантика «погружение».

Переживание эмоции страха сопровождается изменением физического состояния. Ниже представлены примеры.

Всё тело: «задрожало».

Губы: Гл.: «дрожали», «вздулись от волнения», «сжать»

Прил.: Посиневшие, «сжатые» (семантика «остановка» – омертвление).

Глаза: «потупить» (семантика – «движение вниз»).

Руки: Гл.: «дрожат», «похолодели», «поledenеть», «(с) прятать», «поджать» (сов. вид гл.), «положить руки на голову», «подобрать», «отер платком руки и лоб», «опустить руки на колени», «письмо дрожало в его пальцах».

Прил.: «трепещущие»

Ноги: «подкосились», «похолодели»

Голос: «дрожит», «пропадает»

Ключевая семантика концепта «страх» – «несвободное состояние», а также актуализируется дополнительная семантика – «движение вниз». Часто герои садятся или опускают руки от страха.

Таким образом, ядром концепта «страх» будет являться семантика «резкая остановка».

Актуализация страха происходит в самые важные – поворотные – моменты жизни героев – в момент принятия решения, в тот момент, когда выстроилась некая граница между прошлым и будущим, и именно сейчас возможно её перешагнуть. Эмоция «страх» имеет две функции: положительную и отрицательную. «Живой» герой преодолевает страх, но некоторые не могут с ним справиться и в него погружаются.

Итак, всё, что «задевает за живое», противопоставляется покою, бездействию, апатии, мёртвому сну. Так, важным для рассмотрения является лексема «сердце»: «*сердце* еще не заговорило, то уж *трепещет ожиданием*», «*с биением сердца*».

Страх, таким образом, развивается в двух направлениях: смерть и новая жизнь. Страх может быть оживляющим, через страх герой приходит к жизни, стремится к живой жизни, творчеству.

Так, Ольге «хорошо страшно» с Обломовым: «*Мне страшно и тебя!* – говорила она шепотом. – Но как-то хорошо страшно! *Сердце замирает. Дай руку, попробуй, как оно бьется. А сама вздрагивала и озиралась вокруг*» [2, с. 270].

Этот страх спасает от «окаменения», «ужаса», страх – «добрый друг». Таким образом, лексема страх отождествляется с «жизнью». Когда герои развиваются, пробуют и ошибаются, они боятся и преодолевают страх. «*Зато поэты задели его за живое: он стал юношей, как все. И для него настал счастливый, никому не изменяющий, всем улыбающийся момент жизни, расцветания сил, надежд на бытие, желания блага, доблести, деятельности, эпоха сильного биения сердца, пульса, трепета, восторженных речей и сладких слез. Ум и сердце просветлели: он потряхнул дремоту, душа запросила деятельности*» [2, с. 62]. Страх ошибки, страх за близкого человека актуализируют положительную семантику страха. Замирание же в страхе – в романной трилогии И. А. Гончарова – самое страшное, что может случиться с человеком.

В данной статье при помощи лексем-ключей удалось выявить основную семантику концепта «страх»: «резкая остановка», «погружение», «движение вниз».

Ссылки:

1. Гончаров И. А. Обыкновенная история: Роман в двух частях // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. – СПб.: Наука, 1997– ... Т. 1. Обыкновенная история. Стихотворения. Повести и очерки. Публицистика, 1832–1848. – 1997. – С. 172–469.
2. Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. – СПб.: Наука, 1997 – ...Т. 4. Обломов: Роман в четырех частях. – 1998. – С. 5–493.
3. Гончаров И. А. Обрыв // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. – СПб.: Наука, 1997 – ...Т. 7. Обрыв: Роман в пяти частях. – 2004. – С. 5– 772.
4. Захарова М. В. Вода добрая и злая... (ценностные аспекты концептуального поля «вода» в сознании носителей современного русского языка) // Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллективная монография / отв. ред. А. И. Смирнова. Сер. Природный мир в пространстве культуры. – М.: Книгодел; МГПУ, 2022. – С. 418– 433
5. Карасик В. И. Лингвокультурные концепты: подходы к изучению // Социолингвистика вчера и сегодня. – М., 2008. – С. 127–155.
6. Мережковский Д. С. Вечные спутники // Д. С. Мережковский. Полн. собр. соч.: в 24 т. Т. XVII. – М., 1890. – С. 464–474.
7. Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров – романист и художник. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – 175 с.

В. С. Юношева

yunosheva.lera@mail.ru

Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова
(Ярославль, Россия)

Научный руководитель – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова Е. А. Федорова

Категория страдания в художественном дискурсе Е. С. Гинзбург

Аннотация. В статье представлен анализ способов выражения категории страдания в художественном дискурсе Е. С. Гинзбург на примере романа “Крутой маршрут”. Выделяются особенности художественного дискурса лагерной прозы, в частности диалог автора и читателя, пробуждающий сострадание. Автор определяет способы выражения категории страдания в дискурсе Е. С. Гинзбург на различных структурных уровнях художественного текста: прецедентных текстов и аллюзий, проспекции, фигуры умолчания и графических приемов.

Ключевые слова: художественный дискурс, категория страдания, А. А. Ухтомский, М. М. Бахтин, Е. С. Гинзбург, “Крутой маршрут”, лагерная проза.

V. S. Yunosheva

The category of suffering in the artistic discourse of E. S. Ginzburg

Abstract: The article presents the analysis of ways to express the category of suffering in the artistic discourse of E. S. Ginzburg by the example of the novel «Steep Route». The author determines the peculiarities of the artistic discourse of camp prose, in particular, the dialogue between the author and the reader, which awakens compassion. The author determines the ways of expression of the category of suffering in the discourse of E. S. Ginzburg at different structural levels of the fiction text: precedent texts and allusions, prospectation, figures of reticence and graphic receptions.

Keywords: artistic discourse, category of suffering, A. A. Ukhtomsky, M. M. Bakhtin, E. S. Ginzburg, «Steep Route», camp prose.

Дискурс (с французского «discourse» – речь) – это связный текст в совокупности с экстралингвистическими, социокультурными, прагматическими, психологическими и другими факторами [1, с. 6].

Среди иных типов дискурса выделяется художественный дискурс. Его цель – взаимодействие с «духовным пространством» читателя. Посредством такого взаимодействия автор влияет на восприятие того или иного вопроса читающим, на его чувства. «Духовное пространство» в данной ситуации трактуется З. Д. Асратян как система ценностей, взглядов и знаний конкретного человека, его желания и жизненные ориентиры [2, с. 31]. Посредством взаимодействия сознаний автор может донести важные для него мысли, передать чувства, эмоции, своё понимание того или иного вопроса.

Общепринятые этические, эстетические, нравственные категории составляют своеобразную высшую инстанцию, к которой обращаются как писатель, так и читатель. М. М. Бахтин называет такую инстанцию «высшим наадресатом» [3, с. 305]. Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога» [3, с. 306]. Такой третий участник коммуникации преобразует диалог в полилог, одновременно способствуя сужению области интерпретаций текста, поскольку «высшая инстанция» задаёт направление для интерпретирования. Лотман определяет диалог как механизм выработки принципиально новых текстов [4, с. 19]. Исследователь также выводил некую надинстанцию – культурный контекст, объединяющий читателя и писателя [5, с. 131]. Специфику художественного дискурса Лотман видел в многоплановости образа и в проблеме его трактовки множеством способов.

А. А. Ухтомский в своих исследованиях выдвигает понятие доминанты – «главенствующего направления деятельности человека». Когда человек отказывается от эгоизма и индивидуализма, он избавляется от Двойника, чтобы дать место Собеседнику [8, с. 250]. Категория лица существует в сознании автора и читателя пример-

но в одной форме, обращение к ней позволяет выстроить прочную коммуникативную связь, с помощью которой страдание героини вызывает сострадание читателя.

К изучению лагерной прозы Гинзбург обращались многие исследователи, однако коммуникативный подход ими не применялся. В. Турбин проводит сравнение судьбы Гинзбург с судьбами жён декабристов [7, с. 227]. С. Сивоконь рассматривает «арестантские типы», созданные в «Крутом маршруте» писательницей [6, с. 52]. На анализе женских образов и жанровом своеобразии произведения останавливаются Ю. А. Сатилина, Н. В. Казанова и А. В. Сафронов.

В хронике «Крутой маршрут» мы можем проследить динамику источника страдания, им сначала являются абсурдность обвинений и ожидание ареста, затем – унижение и бессилие, наконец, разлука с семьей, с детьми.

Система образов у Гинзбург часто выстраивается по принципу антитезы. Мы находим проявление этого на примере образов и взаимодействия героини Евгении и её свекрови Авдотьи Васильевны Аксеновой. Евгения категорична, экспрессивна, она желает отстоять свою правоту, несмотря ни на что. Поражают на этом фоне спокойные фразы свекрови Евгении Гинзбург Авдотьи Васильевны Аксеновой, родившейся ещё при крепостном праве: «И это пройдёт», «Такое-то уж было...». В этом проявляется столкновение разных культурных групп: героини не равны по уровню образования, отличаются их точки зрения на жизнь, на место человека в бурном потоке исторического процесса.

Особенно подробно Гинзбург всегда описывает глаза и взгляды: *«И взгляд...Пронзительный взгляд затравленного зверя, измученного человека. Тот самый взгляд, который потом так часто встречался мне ТАМ».*

Глаза отражают состояние человека. Муж Гинзбург превращается из «старого коммуниста, партийного работника» в затравленного человека-зверя. Характеристика очень яркая, автор использует такой код, который практически исключает множественность трактовок. «Взгляд затравленного зверя» вбирает в себя страх, боль, унижение, страдание, безвыходность, злость.

Гинзбург часто использует экспрессивные паузы и приёмы умолчания, чаще всего они появляются в тяжело-эмоциональные

моменты. Подсудимые понимают внутреннее состояние друг друга без особых формулировок, чтобы описать «*это самое*» – достаточно жеста. В основе этого диалога лежит эмпатия. В этот диалог вовлекается и читатель, он волей-неволей проникается состраданием к собеседникам, ведь после этой беседы перед ним пробегает вереница невинно осужденных людей.

Приём умолчания – один из главных на уровне выразительных средств в дискурсе Гинзбург. И он важен в отражении категории страдания. Использование умолчания и пауз позволяет автору разговаривать с читателем. «*Он уходит, не попрощавшись со мной... Больше я его уже не видела*» – сколько боли в этих строках, Евгения больше не увидит своего старшего сына Алёшу.

На уровне художественных выразительных средств Гинзбург также использует повторы. Младший сын Вася, почувствовав сердцем неладное, начинает допытываться до матери «*А ты, мамуля, куда? Нет, а куда?*», повторы и усиление эмоционального накала за счёт этих повторов сопровождают сцены прощания с семьёй: «*нельзя смотреть на детей, нельзя целовать их...не могу его сейчас видеть... Да, пожалуй лучше не видеть маму*». Эти очень сильные эмоции передаются читателю, накал повышается и резко обрывается одним звуком захлопывающейся двери: «*Я и сейчас помню этот звук. Всё*». Эту дверь Гинзбург больше никогда не придётся открыть.

Обращается Гинзбург и к приёму гиперболы: «*я сейчас, сию минуту умру*», «*такое недетское понимание горя и ужаса было на этом двенадцатилетнем лице, что оно снилось мне потом годами*». Гинзбург с горечью признаёт «*саратовскую степь*» своей глупости в бессмысленной борьбе с системой. Такая гипербола как нельзя лучше передаёт читателю горькие сожаления автора, мы чувствуем, что по прошествии лет она хотела бы поступить иначе в этой ситуации, не упускать возможность «*спасти*».

Гинзбург практически постоянно прибегает к приёму проспекции – взгляду из будущего. Читатель благодаря этому видит два взгляда: молодой женщины и зрелой, умудрённой тяжёлым жизненным опытом. В приведённой выше цитате также употреблён этот приём. Проявляется он и в строках: «*несколько лет спустя, оглядываясь на прошлое, я с удивлением вспомнила, что ведь многие дей-*

ствительно спаслись именно таким путём». Когда Гинзбург встречает первый Новый год в Ярославле, она вновь читателя обращает к будущему: *«Первая новогодняя ночь в тюрьме. Если бы мы знали тогда, что впереди их ещё не меньше семнадцати!»*

Категория страдания находит отражение и на лексико-фразеологическом уровне. Мы видим муки преподавателя, которого лишили дела жизни решением партколлегии, она *«заперлась в своей комнате, испытывая поистине танталовы муки... всю жизнь училась и учила других».* Употребление фразеологизма «танталовы муки» отсылает показывает глубину страдания главной героини. На аллюзивном уровне автор нередко использует различные прецедентные тексты, постоянно приводит фрагменты и названия стихов, поэм, рассказов, которые составляют основу её культурного пространства.

Категория страдания выражается в аллюзиях: литературных, исторических, библейских. Гинзбург пишет о Голгофе: *«Потом на смену ужасу – беспощадная ясность: все безразлично, все бесполезно. Настало время или умирать, ил и молча идти на свою Голгофу вместе с другими, с тысячами других».* Исторические аллюзии в художественном дискурсе Гинзбург возникают, когда говорится о следователе, которого рассказчица называет про себя *«Малютой Скуратовым»*, опричнике Ивана Грозного, известным своей жестокостью и цинизмом.

Усиливается изображение страдания постоянными обращениями к сослагательному наклонению, сожалениями о прошлой жизни. Гинзбург пишет: *«мы недостаточно активно жили. Если бы знать...как безошибочно стали бы мы жить сейчас».* Читатель, воспринимая воспоминания о том, что жили Евгения и Юлия только лишь тридцать лет, делает вывод о том, что жизнь не может протекать по соседству со страданием и болью, такая жизнь превращается в существование.

Поддерживается реализация категории страдания в произведении Гинзбург и на графическом уровне. Прописными буквами выделяются короткие слова *«оно»*, *«там»*. Автор, таким образом, подчёркивает глубину смысла этих слов. В контексте они становятся совершенно новыми единицами языка. *«ТАМ»* становится координатами места страдания, это не столько географическая катего-

рия, сколько временная. «ТАМ» вмещает в себя всю жизнь героини с момента ареста.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в хронике Е. С. Гинзбург категория страдания воплощается на различных структурных уровнях. Её выражение достигается путём обращения к различным художественно-выразительным, лексико-фразеологическим, графическим средствам, использованию фигур умолчания и приёмов проспекции, изображению различных деталей на уровне образов, аллюзиям и обращению к сослагательному наклонению.

Ссылки:

1. Арутюнова Н. Дискурс // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 136–137.

2. Асратян З. Дискурс художественного произведения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 3 (45). – С. 30–34.

3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.

4. Лотман Ю. М. О семиосфере // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. В 3 т. Т. 1. – Таллин, 1992. – С. 11–25.

5. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллин, 1992. – С. 129–132.

6. Сивоконь С. Скромная знаменитость // Семья и школа. – 1991. № 4. – С. 52–53.

7. Турбин В. Долюшка женская // Знамя. – М.: Правда, 1990. – № 4. – С. 226–228.

8. Ухтомский А. А. Интуиция совести. Письма. Записные книжки. Заметки на полях. – СПб.: Петербургский писатель, 1996. – С. 248–270.

PRO ET CONTRA

ГРНТИ 17.09.91

О. В. Богданова

olgabogdanova03@mail.ru

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)

Лю Миньцзе (КНР)

1048765610@qq.com

Дальневосточный федеральный университет
(Владивосток, Россия)

Наследие русской классики: рассказ И. Бунина «Косцы» и его новая интерпретация

Аннотация. Предложена новая интерпретация рассказа И. Бунина «Косцы» (1921). Если традиционно «короткий» рассказ Бунина рассматривается исследователями как реализация темы Родины, любви к утраченному раю на Земле, восхищение и прославление русского народа, то в работе выявляются иные, по сути противоположные интенции бунинского текста. Показано, что подведение итогов первого года эмиграции формировало в сознании Бунина сложно-противоречивые мысли о России и ее народе. Доказано, что пафос автора-рассказчика ориентирован не на восхищение прошлым и утраченным (традиционный ракурс), но на неприятие и отказ от прежней сказки, которой, по Бунину 1920-х, наступил конец. Переосмыслены центральные мотивы рассказа, прослежена семантическая перекодировка титульного образа косцов.

Ключевые слова: И. Бунин, «Косцы», композиционная структура, образная система, новая интерпретация.

© Богданова О. В., Лю Миньцзе, 2022

O. V. Bogdanova
Liu Minjie (China)

The legacy of the Russian classics: I. Bunin's story «The Mowers» and its new interpretation

Abstract: A new interpretation of I. Bunin's short story "The Mowers" (1921) is proposed. If traditionally Bunin's "short" story is considered by researchers as the realization of the theme of the Motherland, love for the lost paradise on Earth, admiration and glorification of the Russian people, then the work reveals other, essentially opposite intentions of Bunin's text. It is shown that summing up the results of the first year of emigration formed complex and contradictory thoughts about Russia and its people in Bunin's mind. It is proved that the pathos of the author-narrator is focused not on admiration for the past and the lost (traditional perspective), but on rejection of the former fairy tale, which, according to Bunin of the 1920s, has come to an end. The central motives of the story are reinterpreted, the semantic recoding of the title image of the mowers is traced.

Keywords: I. Bunin, "The Mowers", compositional structure, figurative system, new interpretation.

Актуальность обращения к хрестоматийному тексту Ивана Бунина «Косцы» особенно возрастает, если вспомнить, что рассказ включен в школьную программу и изучается в средних классах общеобразовательных школ. Однако, как будет показано далее, основной пафос рассказа вряд ли допускает эту практику, интерпретация рассказа должна быть пересмотрена.

Как правило, анализируя рассказ Бунина «Косцы» (1921), критики единодушно говорят о доминанте ностальгических мотивов, связанных с темой родины («...необычайная красота песни связана с утраченной родиной» [7, с. 45], «плач по утраченной России» [4, с. 404]), с воспоминаниями о фольклорно-былинной России («выражение русского» [6, с. 13]), памятьливо возрождаемой коллективным сознанием эмиграции «первой волны». Более того, ряд исследователей считает возможным квалифицировать рассказ «Косцы» как рассказ *пасхальный*, в котором словно бы получили отражение идеи Бунина о будущем неизбежном воскресении России [4, 5, 8; и др.].

Так, И. А. Есаулов констатирует: «Тот “праздник возрождения” смысла, о котором писал Бахтин, в данном случае <в рассказе “Косцы”> в самом буквальном смысле оказывается *воскресением* утраченной России в сознании читателя, а значит, ее действительным воскресением, но и воскресением самого читателя, поскольку в Слове песни – душа России» [4, с. 406–407; выд. авт. – О. Б., М. Л.].

И. С. Урюпин соглашается: «...бунинский плач о Родине в рассказе “Косцы” – не порыв отчаяния и не надгробное рыдание, а художественное воскрешение России и ее сохранение в вечности, ибо, по утверждению лирического героя рассказа, “не плачут сладко и не поют своих скорбей те, которым и впрямь нет нигде ни пути, ни дороги” <...> Ведь даже самый пронзительный плач оказывается не отрицанием, а утверждением жизни, и, “оплакивая себя”, автор знает, что “все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родиной, что, куда бы ни забросила его доля, все будет над ним родное небо, а вокруг – беспредельная родная Русь”» [8, с. 222]. По И. С. Урюпину, образ косцов Бунина и их восхищающее автора пение «знаменуют грядущее воскресение и преобразование России» [8, с. 222].

Бунинский текст, действительно, может быть отчасти интерпретирован в подобном ключе. Тем более что сам Бунин позже в заметках «Происхождение моих рассказов» признавался: «Когда мы с моим покойным братом Юлием возвращались из Саратова на волжском пароходе в Москву и стояли у Казани, грузчики, чем-то нагружавшие наш пароход, так восхитительно сильно и дружно пели, что мы с братом были в полном восторге... и все говорили: “Так... могут петь свободно, легко, всем существом только русские люди”. Потом мы слышали, едучи на беговых дрожках с племянником и братом Юлием по большой дороге... как в березовом лесу рядом с большой дорогой пели косцы – с такой же свободой, легкостью и всем существом...» [3, т. IX, с. 370].

Опираясь на приведенные слова, действительно, можно подумать, что Бунин создавал рассказ-воспоминание, пронизанный чувством шемящей любви к покинутой родине и осененный мыслью о могучих силах, дарованных России. Однако, если обратиться к писательским «Дневникам», можно заметить, что непосред-

ственно в то время, когда Бунин приступил к работе над рассказом, его обуревали совершенно иные мысли. Так, под календарными «27 Окт. – 9 Ноября 1921 г.», т. е. фактически под датами рождения рассказа, в дневнике значится: «Все дни, как и раньше часто и особенно эти последн. проклятые годы, м. б., уже погубившие меня, – мучения, порою отчаяние – бесплодные поиски в воображении, попытки выдумать рассказ, – хотя зачем это? – и попытки пренебречь этим, а сделать что-то новое, давным-давно желанное, и ни на что не хватает смелости, что ли, умения, силы (а м. б., и законных художеств. оснований?) <...>» [2, с. 198].

В попытке понять содержательно-смысловой план рассказа Бунина следует обратить внимание и на тот особенный факт, что в «Происхождении моих рассказов» в небольшом фрагменте о «Косцах» дважды звучит имя брата Бунина – Юлия, которое сопровождает маркирующий эпитет: «Когда мы с моим *покойным* братом Юлием возвращались из Саратова на волжском пароходе...» Факт присутствия брата рядом с Буниным акцентирован в немногих (их всего 12) строках дважды, что невольно фиксирует на себе внимание. Напомним, что любимый старший брат прозаика Юлий Алексеевич, оказавший весьма значительное влияние на формирование личности младшего брата, умер в Москве как раз в июле 1921 года. И тогда становится понятным, что рассказ «Косцы» не только непосредственно связан с воспоминанием о брате Юлии, но и с памятью о нем, хотя и без эксплицированной в перитексте адресации. Другими словами, рассказ «Косцы» латентно носит *поминальный* характер, накладывающий отпечаток на поэтику, стилистику, образно-мотивные и символические ряды текста. Уже только поэтому констатировать «пасхальный» пафос рассказа «Косцы» вряд ли допустимо.

В ходе анализа, прежде всего, обращает на себя внимание название рассказа – «Косцы», во-первых, ретушируемое самим Буниным, указавшим на *два* визуальных «источника» – грузчиков на пароходе и сельских косцов, во-вторых, весь текст рассказа построен исключительно вокруг песни, а не вокруг образа крестьян-батраков. То есть рассказ логичнее мог бы называться «Песня» (или нечто подобное), а не «Косцы». Но, с одной стороны, выбор названия «Косцы», несомненно, более поэтичен, чем, например, возможные

«Грузчики». С другой – очевидно, что образ косцов был более ярким у автора, поскольку, как сообщает повествователь, он встречался с косцами не единожды. Кроме того, образ косцов позволял Бунину затекстово (на личностном уровне) актуализировать память о родном усадебном мире и покойном брате, но и придать заглавному образу семантически сложный, *неоднозначный* характер.

Действительно, образ косцов примечателен. Прежде всего, возникает вопрос, почему Бунин делает своих героев «не нашими»: не *нашими* орловцами, а *не-нашими* рязанцами. Притяжательное местоимение «наш» четырежды звучит в пяти строках, отчетливо формируя некую (на первый взгляд) неясную оппозицию: «Они <косцы> были “дальние”, рязанские. Они небольшой артелью проходили по *нашим*, орловским, местам, помогая *нашим* сенокосам и подвигаясь на низы, на заработки во время рабочей поры в степях, еще более плодородных, чем *наши*. <...> Они были как-то стариннее и добротнее, чем наши, – в обычае, в повадке, в языке...» [3, т. V, с. 69; выд. нами. – О. Б., М. Л.]. Внешний облик косцов-рязанцев «другой» – они «опрятней и красивей одеждой, своими мягкими кожаными бахилками» [3, т. V, с. 69]. Но глубже противопоставление «наши ↔ не-наши» не мотивировано, хотя и настойчиво констатировано.

Возникает следующий вопрос: почему героями рассказа Бунина не стали «наши», то есть орловцы? Зачем прозаику понадобилось педалировать эпитет «не-наши» и многократно акцентировать намечаемую антиномию? На наш взгляд, *сдвоенный* топос открывал возможность актуализировать концептуально значимую для писателя-эмигранта антонимическую пару: «наши ↔ не наши», за противостоянием которых невольно контурировался ментальный концепт эмигрантского сознания: «наши ↔ не наши». В Париже 1921 года, через год после эмиграции из России, означенная бытийная антиномия обретала двойной смысл и устанавливала в рассказе (по сути сразу) двойственный хронотоп «тогда» и «теперь», хронотоп не только прошлого, но и настоящего.

Исследователи правы, когда говорят о том, что Бунин изначально создает образ благодатной и счастливой России. Достаточно вспомнить зачин рассказа: «Они косили и пели, и весь березовый лес, еще не утративший густоты и свежести, еще полный

цветов и запахов, звучно откликнулся им...» [3, т. V, с. 68]. «Кругом нас были поля, глушь срединной, исконной России...» [3, т. V, с. 68]. Более того, прав И. А. Есаулов, когда указывает на библейские слагаемые изображаемой картины – «по вере его» [4, с. 405]. Действительно, Бунин пунктиром намечает «церковный» затекст Руси: «Солнце склонялось на запад, стало заходить в красивые легкие облака <...> как *пишут их на церковных картинах*» [3, т. V, с. 68; выд. нами. – О. Б., М. Л.].

Кажется, Бунин, действительно, создает образ благословенной земли, родины-России благодатной и привольной. Однако бунинский рассказ, буквально, с первых слов пробуждает систему эксплицитованных и имплицитованных контрастов: «мы шли... а они косили...», «наши – не наши», «Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы...» (казалось... но деление на века и годы было – т. е. присутствует скрытый семантический контраст).

В стратегии биполярности выписывается Буниным и образ косцов. На первый взгляд, кажется, что косцы-рязанцы вызывают восхищение автора-рассказчика – и своей страстью к работе, и мощью-свободой, и глубиной души, изливающейся в песне. Однако, если вдуматься в смысл используемых Буниным слов-сравнений, приложимых к косцам, становится ясно, что однозначности в их образе нет. Рассказчик передает свои впечатления: «Неделю тому назад они косили в ближнем от нас лесу, и я видел, проезжая верхом, как они заходили на работу, пополудновавши: они пили из деревянных жбанов родниковую воду, – так долго, так сладко, как пьют только звери да хорошие, здоровые русские батраки...» [3, т. V, с. 69]. Обращает на себя внимание сравнение косцов со зверями и название их батраками. В этом смысловом контексте слово «батраки» (как и «звери») обретает сниженный уничижительный оттенок.

Следующая важная характеристика, которая дана повествователем косцам, – это описание их ужина и приветливого хлебосольства. Косцы «сидели на засвежевшей поляне возле потухшего костра, ложками таскали из чугуна куски чего-то розового. <...> И вдруг, приглядевшись, я с ужасом увидел, что то, что ели они, были страшные своим дурманом грибы-мухоморы. А они только засмеялись: – Ничего, они сладкие, чистая курятина!» [3, т. V, с. 69].

У исследователя И. А. Есаулова эта сцена не вызывает отклика в связи с ее острающими и снижающими коннотациями, но порождает размышления о несовпадении точек зрения автора и рассказчика: «Можно предположить, что если страшные (для рассказчика) мухоморы на самом деле являются сладкими для косцов, то и сладкое, как представляется рассказчику, оплакивание себя в песне косцами также может и не быть таковым» [4, с. 403].

Итоговое заключение ученого может быть принято, но И. А. Есаулов уходит от вопроса о том, почему же Бунин утаивает «собственный смысл действия», почему «непроясненность тайны» в картине ужина сохраняется.

Между тем «тайнопись» бунинской сцены сохраняется и формирует противоречивость образа косцов, прогнозируя сдвинутость смыслов: заглавные герои начинают представлять то ли в образе русских богатырей, то ли сказочных разбойников, объевшихся галлюциногенами-мухоморами и точащими свои острые ножи и косы. Автор на внешнем (поверхностном) уровне словно бы восхищается богатырством косцов, но на уровне внутреннем поддерживает чувство тревоги и опасности, исходящее от батраков, символично означенных как *не-наши*, затекстово актуализируя атмосферу опасности и надвигающегося (революционного) трагизма.

Обращает на себя внимание и песня косцов. Из эмигрантского далёка Бунин, кажется, стремится осознать «дивную прелесть» песни его косцов и попытаться выразить ее очарование [3, т. V, с. 70–71]. Анафорический зачин, отмеченный словом *прелесть*, семь раз повторяющийся в трех соседних абзацах, кажется, способствует созданию образа благословенной страны, рая на земле, родины-России, образ которой воспроизводится через песенный текст косцов.

Действительно, на первом хронотопическом уровне наррации Бунин как будто бы воспроизводит реально запомнившуюся герою-рассказчику песню русских косцов. Однако на втором уровне хронотопа, в условиях парижской эмиграции, воссоздавая дух народной песни, Бунин уже пропевает эту песню не от лица косцов, но эмигрантов. Прямого отождествления нет, но зонирование голосов на синтаксическом уровне стирается: мастерски «упуская» теперь существительное «косцы» и используя местоимение «они», автор фактически переходит на «мы», передавая посредством пес-

ни сегодняшние мысли и чувства парижской русской эмиграции, используя в песенном тексте образ возлюбленной как метонимическое замещение (в унисон нелюбимому им Блоку) образа любимой-родины. Образ родины насыщается драматически противоречивыми смыслами.

К финалу рассказа «Косцы» второй – подтекстовый – план повествования по существу становится первым, точка отсчета (эпицентр восприятия) смещается в эмигрантское далёко. В финале антитетичная двуплановость повествования – *мы // они, наши // не наши* – выявляет подлинное разбойничье начало русского народа, когда пугающе острые косы и опасное поигрывание ими контурируется в уже очевидных (не метафорических, но лексически означенных) «посвистах удалых, ножах острых, горячих...» [3, т. V, с. 72]. Кумачовые воротники и ластовицы одежды косцов трансформируются в затекстовые кумачовые знамена и форменные лампасы периода Гражданской войны, обретают почти узнаваемый исторический визуальный абрис.

Третий хронотопический пласт (*всегда*), с первых строк введенный в проблемное поле рассказа и растворенный в тексте, к концу повествования приобретает отчетливые рельефные черты и воплощается Буниным в формах сказки и мифа. Если первый – сюжетный пласт косцов – реален, предметен, почти тактилен, то второй – ментально-медитативный, условно эмигрантский – прочитывается и эксплицируется, в том числе посредством фиксации места и даты написания рассказа («Париж, 1921»), то третий – как сказано у Бунина, *всегда* или *никогда* – актуализируется в заключающих рассказ абзацах сказочно-фольклорных образов и мотивов, национальных ментефактов: «Были <...> ковры-самолеты, шапки-невидимки, текли реки молочные, таились клады самоцветные, от всех смертных чар были ключи вечно живой воды, знал он молитвы и заклатья, чудодейные <...>, улетал из темниц, скинувшись ясным соколом, о сырую Землю-Мать ударившись, заступали его от лихих соседей и ворогов дебри дремучие, черные топи болотные, пески летучие...» [3, т. V, с. 72]. Традиционные константы фольклорных образов не только расширяют пространство рассказового повествования, но и поэтически маркируют нравственно-этические координаты русского мира.

Примечательно, что Бунину и прежде было свойственно характеризовать стремительные процессы в жизни России эпитетом «сказочно». В «Окаянных днях» об Одессе: «Какие *сказочные* перемены с тех пор!» [2, с. 19]. В «Миссии русской эмиграции»: «Россия цвела, росла, со сказочной быстротой развивалась и видоизменялась во всех отношениях...» [2, с. 193]. То есть в бунинском восприятии Россия искони была *сказочной* страной. Но в рассказе «Косцы» бунинская *сказка*, сказочно-мифологическое *всегда* (в последнем абзаце особенно отчетливо) сводится к сказочному же никогда, указывая на невозможность возвращения в прошлое (в самом прагматичном плане – в Россию), подобно тому как невозможно взрослому человеку всерьез поверить в реальность самой прекрасной сказки. Корреляты темы родины (бескрайние поля и просторы, высокие луговые травы, косцы-труженики, пылящая дорога, березовый лес и др.) меняют свой аспекттивный ракурс, ассоциативные цепочки разрываются.

Вселенски бытийный пласт времени и места воплощается Буниным посредством фразеологических констант узнаваемой русской народной сказки, однако, по словам рассказчика, теперь «...*миновала* <...> для нас *сказка: отказались* от нас наши древние заступники, *разбежались* рысучие звери, *разлетелись* вещие птицы, *свернулись* самобраные скатерти, *поруваны* молитвы и заклятия, *иссохла* Мать-Сыра-Земля, *иссякли* животворные ключи – и настал *конец, предел* Божьему прощению» [3, т. V, с. 72; выд. нами. – О. Б., М. Л.].

«Конец» русской народной сказки – вопреки прежним ожиданиям – оказывается безвозвратным и трагичным. «Все фольклорные формулы перечеркнуты, а вместе с ними и прежняя Россия» [7, с. 45], – справедливо замечает критик. По Бунину периода «Косцов», пасхальность *не*-возможна, возрождение не наступит, о возвращении на родину нельзя даже помыслить. На наш взгляд, именно такова доминантная интенция героя-повествователя (и автора) в рассказе «Косцы», ибо она в точности отвечает тем настроениям раздражения, боли и разочарования, которые переживал писатель в начале 1920-х годов, первоначально в Одессе и позже в Париже [см. об этом подробнее: 1, с. 43–222].

Таким образом, можно заключить, что *антипасхальность*, свойственная Бунину 1920-х годов, яростно высказывавшемуся против советской России, и подкрепленная в 1921 году извести-

ем о смерти любимого брата, со всей несомненностью отразилась в рассказе «Косцы», сформировав сложную систему экзистенциального хронотопа, в котором трагически соединились прошлое и настоящее, знаменуя в грядущем «предел Божьего прощения», конец сказочной Руси, которая «не вернется уже вовеки» [3, т. V, с. 68]. То есть традиционная для школьной практики *пасхальная* направленность в интерпретации рассказа Бунина «Косцы», на наш взгляд, должна быть пересмотрена.

Ссылки:

1. Богданова О. В. «Темные аллеи» и другие рассказы И. А. Бунина. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. – 300 с.
2. Бунин И. А. Дневники // Бунин И. А. Полное собрание сочинений: в 13 (16) т. – М.: Воскресенье, 2006–2007. Т. 9. Воспоминания. Дневник (1917–1918 гг.). Дневники (1881–1953 гг.). – М., 2006. – 542 с.
3. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Художественная лит-ра, 1966.
4. Есаулов И. А. Культурное бессознательное и воскресенье России // Проблемы исторической поэтики. – 2011. – № 9. – С. 390–407.
5. Захаров В. Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики. – 1994. – № 3. – С. 249–261.
6. Климова Г. П. Выражение русского в творчестве И. А. Бунина // И. А. Бунин и мировой литературный процесс: сб. – Орел: Б. и., 2000. – С. 13–16.
7. Пономарев Е. Р. Концепт «Отечество» в культурном сознании русской эмиграции 1920-х гг. // Вестник СПбГУКИ. – 2016. – № 1 (26), март. – С. 40–47.
8. Урюпин И. С. «Косцы» И. А. Бунина и «Косари» С. С. Бехтева: плач об утраченной родине // Сибирский филологический журнал. – 2015. – № 2. – С. 218–222.

И. А. Качков

ilya.kachkov@urfu.ru

Уральский федеральный университет имени первого президента России
Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)

К вопросу о новой интерпретации рассказа И. А. Бунина «Косцы»

Аннотация. В работе анализируется статья О. В. Богдановой и Лю Миньцзе «Антипасхальный рассказ Ивана Бунина «Косцы» (структура, система образов, «русская идея»)», предлагающая новый взгляд на классическое произведение школьной программы. Их интерпретация заостряет внимание на опасности, исходящей от косцов, на поминальном характере рассказа, на теме гибели России, однако слабая мотивированность этих суждений и провокационный характер некоторых высказываний заставляет вступить в полемику с авторами и дать собственные пояснения, для чего Бунин вводит образы именно рязанских косцов, а не орловских и почему на самом деле в отношении к ним проявляется не уничижение, а подлинное восхищение.

Ключевые слова: рассказ «Косцы», И. А. Бунин, интерпретация, школьная программа, критический комментарий, эмиграция, Россия, имагология.

I. A. Kachkov

On the issue of the new interpretation of I. A. Bunin's story «Mowers»

Abstract: The paper analyzes the article by O. V. Bogdanova and Liu Minjie «Anti-Easter Story by Ivan Bunin «Mowers» (structure, system of Images, «Russian Idea»)», which offers a new perspective on the classical piece of the school curriculum. Their interpretation focuses on the danger emanating from the mowers, on the funeral nature of the story, on the death of Russia, however, the weak motivation of these opinions and the provocative nature of some

statements forces us to engage in discussion with the authors and explain why Bunin introduces images of Ryazan mowers, and not Orel ones, and why, in fact, he shows them not humiliation, but genuine admiration.

Keywords: The story «Mowers», I. A. Bunin, interpretation, school curriculum, critical commentary, emigration, Russia, imagology.

Рассказ И. А. Бунина «Косцы» (1921) – произведение небольшое, но трогательное. Его смысл прямо формулируется автором, он, очевидно, соотносится с событиями в жизни самого Бунина – и тем удивительнее читать статьи, которые претендуют на его «новую интерпретацию». Причем интерпретацию, которая порой пытается отыскать совершенно противоположные смыслы – буквально, найти то, чего в рассказе нет.

Речь о достаточно провокационной статье «Антипасхальный рассказ Ивана Бунина «Косцы» (структура, система образов, «русская идея»)» за авторством О. В. Богдановой (доктора филологических наук, профессора) и аспиранта Лю Миньцзе. Авторы в своих открытиях уверены и явно собираются развивать свои идеи дальше.

Но, прежде чем дать критический комментарий по поводу этой статьи, хотелось бы напомнить, что существует такое понятие «брита Оккама» – методологический принцип, гласящий, что не стоит множить сущее без необходимости. Если есть простое и исчерпывающее объяснение какого-либо явления, то новое вводить уже не стоит. Разумеется, литературоведение – это область особая, и тут простой путь не всегда будет самым правильным, но и чрезмерное усложнение иногда ведет в тупик. В таком тупике, на наш взгляд, оказались и авторы статьи о «Косцах».

Традиционный подход к интерпретации этого рассказа делает акцент на ностальгии Бунина по его утраченной России. Рассказ «Косцы» в этом случае становится неким «воскресением» России в сознании читателей и самого автора, а также надеждой на реальное воскресение России в будущем – так писал И. А. Есаулов [3, с. 406–407], так писал И. С. Урюпин [5, с. 222]. И в целом такая трактовка достаточно убедительна – это признают даже авторы статьи [1, с. 270]. Однако они, изо всех сил пытаясь опровергнуть идеи предшественников, делают акцент на том, что сам рассказ

связан с воспоминаниями не только о России, но и об умершем брате Бунина – Юлии. И потому утверждают, что рассказ «латентно носит поминальный характер», из-за чего идея пасхальности тут не совсем допустима [1, с. 271].

Смушает в данном случае эта самая латентность – ведь получается, что доказать поминальный характер на самом деле практически невозможно. Ничего в тексте его не выдает. Обращение к контекстам – это хорошо, но только тогда, когда оно оправдано, а здесь перед нами утверждение, которое текстом никак не подкрепляется, следовательно, и доказать его нельзя. Однако именно оно почему-то должно перечеркнуть идеи всех остальных исследователей.

Затем авторов статьи привлекает название рассказа – и они начинают спорить с Буниным, убеждая нас, что логичнее было бы назвать рассказ «Песня», ведь «весь текст рассказа построен исключительно вокруг песни» [1, с. 271]. Снова спорное заявление. С ним можно было бы согласиться, однако уже есть авторская воля, по которой рассказ называется именно «Косцы». Такая конкретика должна снимать любые вопросы по поводу того, что же тут у нас в центре внимания. Но почему-то мы видим обратную ситуацию – авторы отказываются от самого очевидного в пользу своих переусложненных теорий.

Особенно странными выглядят рассуждения о том, почему же Бунин изображает не своих орловских косцов, а чужих – рязанских. Начинается выстраивание буквально с теории заговора – которая выводит нас к проблеме эмигрантского сознания и концепту «наши – не-наши» [1, с. 272]. Действительно, для эмигрантов это важно – важно найти «своих» и держаться вместе с ними, ведь вокруг «чужие». Да и в целом имагология, изучающая как раз образы «других», «чужих», «не-наших» – это действительно серьезная дисциплина, достижения которой не стоит игнорировать. Вот только как можно допустить такое деление на «наших» и «не-наших» в отношении русского православного народа, живущего на русской земле и говорящего на русском языке? Этот вопрос остается без ответа. А ведь первое, что косцы говорят герою, это приветливая фраза: «Доброго здоровья, милости просим!» [2, с. 193] – где же тут «чужое»?

Далее хотелось бы прокомментировать отношение рассказчика к косцам. Прочитав авторов статьи: «На первый взгляд, кажется, что косцы-рязанцы вызывают восхищение автора-рассказчика – и своей страстью к работе, и мощью-свободой, и глубиной души, изливающейся в песне. <...> Однако, если вдуматься в смысл используемых Буниным слов-сравнений, приложимых к косцам, становится ясно, что однозначности в их образе нет. Рассказчик передает свои впечатления: «Неделю тому назад они косили в ближнем от нас лесу, и я видел, проезжая верхом, как они заходили на работу, пополудновавши: они пили из деревянных жбанов родниковую воду, – так долго, так сладко, как пьют только звери да хорошие, здоровые русские батраки...» [3, т. V, с. 69]. Обращает на себя внимание сравнение косцов со зверями и название их батраками. <...> В этом смысловом контексте слово «батраки» (как и «звери») обретает сниженный уничижительный оттенок» [1, с. 274].

К тяжелому труду у нас отношение бывает уважительное и сочувственное, но точно не уничижительное – так уж сложилось у нас в культуре, а соседствуя с определениями «хорошие, здоровые», слово «батрак» точно никак не может приобретать уничижительный оттенок. Вернее, не могло бы, если бы авторы статьи привели продолжение этого предложения, а не вырывали цитату из контекста. Продолжение там следующее: «потом крестились и бодро сбегались к месту с белыми, блестящими, наведенными, как бритва, косами на плечах, на бегу вступали в ряд, косы пустили все враз, широко, играючи, и пошли, пошли вольной, ровной чередой» [2, с. 193]. Закономерен вопрос: где же тут теперь уничижительный оттенок? Что это, если не восхищение? Рассказчик, тонко чувствующий свою связь с народом и родной землей, не может пренебрежительно относиться к тому, что видит.

Не дает покоя авторам статьи и тот факт, что ужинают косцы мухоморами. Во-первых, в рассказе не поясняется, что это были за мухоморы, а это важно, так как разные виды обладают разной степенью токсичности. Во-вторых, в рассказе никто не говорит, что мухоморы были сырыми. Наоборот, мы читаем следующее: «Они сидели на засвежевшей поляне возле потухшего костра, ложками таскали из чугуна куски чего-то розового» [2, с. 193]. Так что эти рязанские косцы вовсе не самоубийцы и не любители одурма-

нивающего эффекта. Просто они знают, что токсины мухоморов частично уничтожаются термической обработкой. Народ в грибах и растениях понимает лучше, чем образованные интеллигенты. Вот и рассказчик, воспринимающий мухоморы исключительно как яд, пугается, когда видит такую картину, а косцы по этому поводу только смеются.

Тем временем авторы статьи доходят уже до каких-то удивительных смыслов: «Автор на внешнем (поверхностном) уровне словно бы восхищается богатырством косцов, но на уровне внутреннем поддерживает чувство тревоги и опасности, исходящее от батраков, символично означенных как не-наши, затекстово актуализируя атмосферу трагизма свершившихся (или тогда еще готовившихся) исторических событий» [1, с. 276].

Это уверенные утверждения, которые мало чем мотивируются, как будто строятся на полном отрицании того, что писали другие исследователи. Даже если высказанные теории начинают противоречить непосредственно тексту – главному аргументу в любом литературоведческом споре.

И чем дальше движутся авторы в своих рассуждениях, тем страшнее становятся их заключения. И вот они уже пишут: «В финале антитетичная двуплановость повествования – мы // они, наши // не наши – выявляет подлинное разбойничье начало русского народа, когда пугающе острые косы и опасное поигрывание ими контурируется в уже очевидных (не метафорических, но лексически означенных) «посвистах удалых, ножах острых, горячих...» [Бунин, 1966, т. V, с. 72]. Кумачовые воротники и ластовицы закономерно трансформируются в затекстовые кумачовые знамена и форменные лампасы периода Гражданской войны, обретают почти визуальный абрис. Система бинарных оппозиций достигает своего апогея» [1, с. 279].

Фраза о «подлинном разбойничьем начале русского народа» уже должна вызвать вопросы у любого читателя этой статьи. Но мы лучше обратим внимание на «поигрывание косами». Разве косцы не должны действовать легко и почти играючи? Что в этом пугающего? Вспомним знаменитую сцену из «Анны Карениной» Л. Н. Толстого: «Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не руки махали косой,

а сама коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты» [4, с. 267]. Если все это чувствовал Левин, который только учился работать с другими косцами, то почему люди, для которых эта деятельность давно стала привычной, должны вести себя как-то иначе? Все это поигрывание косами показывает нам силу простого русского народа, для которого физический труд – это значительная часть жизни. И опять же здесь четко читается восхищение рассказчика, а не тревога.

Но вот к какому выводу в итоге приходят авторы: «антипассхальность, свойственная Бунину 1920-х годов, яростно высказывавшемуся против советской России, и подкрепленная в 1921 году известием о смерти любимого брата, со всей несомненностью, на наш взгляд, отразилась в рассказе «Косцы», трансформировав ожидаемую (традиционную) дискурсивную направленность, сформировав сложную систему экзистенциального хронотопа, в котором трагически соединились прошлое и настоящее, знаменующая в грядущем «предел Божьего прощения» и конец сказочной Руси, которая «не вернется уже вовеки» [Бунин, 1966, т. V, с. 68]» [1, с. 281–282].

То есть рассказ, по мнению авторов, символизирует и однозначный конец России, и опасность, исходящую от простого народа, – одним словом все то, чего нет в этом рассказе.

На самом деле разгадка этого рассказа проста – и содержится она в самом тексте: ««Ты прости-прощай, родимая сторонушка!» – говорил человек – и знал, что все-таки нет ему подлинной разлуки с нею, с родиной, что куда бы ни забросила его доля, все будет над ним родное небо, а вокруг – беспредельная родная Русь, гибельная для него, балованного, разве только своей свободой, простором и сказочным богатством» [2, с. 195].

Это не ностальгия и не прощание с родиной, которой уже никогда не вернуть. Все гораздо проще: куда бы судьба ни закинула человека, его родина будет всегда с ним, в его голове и его сердце. Вот почему Бунин изображает нам именно рязанских косцов, а не орловских – он ставит в центр повествования людей, которые находятся вдали от дома, поют эту грустную песню

о родимой сторонущке, но сами при этом чувствуют, что их родина всегда будет с ними, где бы они ни оказались. Именно поэтому в финале Бунин ставит не просто дату, но пишет «Париж», подчеркивая, что и сам находится в той же ситуации – вдали от дома, от родной земли. Но значит ли это, что он потерял свою Россию? Нет, та Россия, которую он так любит, всегда будет с ним.

Финал, последний абзац, действительно, на первый взгляд, настраивает на трагедию, на конец времен, конец прекрасной сказки – но разве может быть конец у мира, в котором не существует время? Ведь рассказчик сам говорит: «Казалось, что нет, да никогда и не было, ни времени, ни деления его на века, на годы в этой забытой – или благословенной – Богом стране» [2, с. 192–193]. В его сознании над родиной больше не властно время, нет никакой «утраченной России» – она всегда будет с ним, где бы он ни оказался, куда бы ни бросила его судьба. Реальная Россия может меняться, но Россия из его памяти, впечатлений, ощущений – останется прежней, останется с ним.

Подводя итог, хотелось бы сказать, что перед нами сложная ситуация, ведь анализируемая статья касается произведения школьной программы и претендует на его принципиально новую интерпретацию. Одно дело, если литературоведы начнут полемику с авторами – это пойдет науке на пользу. Но совсем другое – если учителя слепо воспользуются этими новыми открытиями, не посмотрят на них критически и начнут внушать ученикам мысли о «разбойничьем начале русского народа», которых якобы придерживался Бунин. И это уже может стать серьезной проблемой.

Ссылки:

1. Богданова О. В., Лю Миньцзе. Антипасхальный рассказ Ивана Бунина «Косцы» (структура, система образов, «русская идея») // Научный диалог. – 2022. – № 7. – С. 266–283.

2. Бунин И. А. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 4. Воды многие (1914–1926); Грамматика любви (1914–1926). – М.: Воскресенье, 2006. – 536 с.

3. Есаулов И. А. Культурное бессознательное и воскресенье России // Проблемы исторической поэтики. – 2011. № 9. – С. 390–407.

4. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 18. Анна Каренина. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1934. – 556 с.

5. Урюпин И. С. «Косцы» И. А. Бунина и «Косари» С. С. Бехтева: плач об утраченной родине // Сибирский филологический журнал. – 2015. – № 2. – С. 218–222.

Сведения об авторах

Александров Илья Алексеевич – канд. филол. наук, доцент Московского гуманитарного университета (Москва).

Андреева Валерия Геннадьевна – д-р филол. наук, доцент Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва).

Антонова Любовь Геннадьевна – д-р пед. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Архипова Валерия Михайловна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Баталова Тамара Павлова – канд. филол. наук, независимый исследователь (Санкт-Петербург).

Баширов Дмитрий Леонидович – канд. филол. наук, доцент Беларусского государственного университета (Минск, Беларусь).

Беликова Елизавета Эркиновна – студентка Московского городского педагогического университета (Москва).

Богданова Ольга Владимировна – д-р филол. наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург).

Бойчук Елена Игоревна – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского (Ярославль).

Васильев Денис Владимирович – канд. филол. наук, научный сотрудник Лаборатории непрерывного математического образования ЧОУ ЛНМО (Санкт-Петербург).

Вильцина Марина Андреевна – зам. директора по УВР, методист гимназии № 85 (Санкт-Петербург).

Виноградова Оксана Николаевна – канд. филол. наук, учитель школы № 32 им. А. А. Ухтомского (Рыбинск Ярославской обл.).

Воронцова Инна Алексеевна – канд. филол. наук, доцент Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского (Ярославль).

Глушко Елена Валентиновна – канд. филол. наук, доцент Московского государственного института международных отношений МИД (Одинцово Московской обл.).

Державина Софья Евгеньевна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Дорофеева Людмила Григорьевна – д-р филол. наук, профессор Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград).

Дьячук Марина Владимировна – ст. преподаватель Московского городского педагогического университета (Москва).

Есакова Полина Александровна – студентка Московского государственного института международных отношений МИД (Одинцово Московской обл.).

Захарова Мария Валентиновна – канд. филол. наук, доцент Московского городского педагогического университета (Москва).

Зуева Юлия Евгеньевна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Иерусалимская Анастасия Юрьевна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Каменецкая Татьяна Яковлевна – научный сотрудник Музея Ф. М. Решетникова (Екатеринбург).

Качков Илья Александрович – ассистент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета им. Первого Президента Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Корнева Елизавета Алексеевна – студентка Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград).

Кочешкова Любовь Евгеньевна – канд. филол. наук, зам. директора по УВР гимназии № 85 (Санкт-Петербург).

Кручинина Виктория Викторовна – студентка Московского государственного института международных отношений МИД (Одинцово Московской обл.).

Кульванова Алина Дмитриевна – студентка Московского государственного областного университета (Москва).

Ливанова Анастасия Юрьевна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Лиленко Ирина Юрьевна – ст. преподаватель Научного исследовательского Томского государственного университета (Томск).

Лю Миньцзе – аспирант Дальневосточного федерального университета (Владивосток).

Мамедова Ирана Октай кызы – канд. филол. наук, руководитель педагогической практики Азербайджанского государственного педагогического университета (Баку, Азербайджан).

Мирославская Ирина Николаевна – канд. филол. наук, доцент Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Младинская Софья Александровна – студентка Московского государственного института международных отношений МИД (Одинцово Московской обл.).

Моторин Александр Васильевич – д-р филол. наук, профессор Новгородского университета им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород).

Неронова Ирина Владиславовна – канд. филол. наук, доцент Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Поздеева Ольга Евгеньевна – магистрант Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Полехина Майя Михайловна – д-р филол. наук, профессор Московского государственного института международных отношений МИД (Одинцово Московской обл.).

Полтевская Ксения Евгеньевна – ассистент кафедры русской литературы Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского (Ярославль).

Пономарева Анастасия Александровна – канд. филол. наук, доцент Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск).

Пращерук Наталья Викторовна – д-р филол. наук, профессор Уральского федерального университета им. Первого Президента Б.Н.Ельцина (Екатеринбург).

Прохорова Светлана Николаевна – канд. культурологии, доцент Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Рожкова Юлия Александровна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Рябец Варвара Александровна – студентка Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Калининград).

Саленко Ольга Юрьевна – канд. филол. наук, доцент Литературного института им. А. М. Горького (Москва).

Серова Анастасия Алексеевна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Соколова Людмила Владимировна – д-р биол. наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

Соколова Мария Андреевна – магистрант Московского городского педагогического университета, учитель школы № 1272 (Москва).

Степченкова Валентина Николаевна – канд. филол. наук, ассистент Московского государственного областного университета (Москва).

Суханова Ирина Алексеевна – канд. филол. наук, независимый исследователь (Ярославль).

Тимофеев Николай Константинович – аспирант Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина (Рязань).

Тоичкина Александра Витальевна – канд. филол. наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

Хлебцова Анастасия Витальевна – магистрант Московского городского педагогического университета (Москва).

Ходинская Мария Витальевна – старший преподаватель Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь).

Федянова Галина Всеволодовна – канд. филол. наук, независимый исследователь (Санкт-Петербург).

Фёдорова Елена Алексеевна – д-р филол. наук, профессор Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Чунина Юлия Олеговна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Шехтман Элина Нахимовна – канд. филол. наук, доцент Оренбургского государственного педагогического университета (Оренбург).

Эрлих Мария Алексеевна – магистрант Московского государственного педагогического университета, учитель школы № 1353 (Москва).

Юношева Валерия Сергеевна – студентка Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова (Ярославль).

Научное издание

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

ЧЕЛОВЕК ТЕКСТ ДИСКУРС

*V Всероссийская с международным участием научная конференция,
посвященная 80-летию со дня памяти
Алексея Алексеевича Ухтомского*

23–24 сентября 2022 года

Оригинал-макет разработан
издательским бюро «Филигрань»

Подписано в печать 06.12.22. Формат 60x90 1/16.
Усл. печ. л. 24,1. Заказ № 22160. Тираж 24 экз.

Отпечатано в типографии ООО «Филигрань»
г. Ярославль, ул. Свободы, д. 91
pechataet.ru