

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени А. С. ПУШКИНА

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2023

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

Материалы XXVIII Международной научной конференции

Санкт-Петербург
2023

УДК 821.09
ББК 83.3
П91

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

П91 **Пушкинские чтения – 2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст.** Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / отв. ред. проф. Т. В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – 412 с.
ISBN 978-5-8290-2110-8

В сборник включены доклады XXVIII Международной научной конференции «Пушкинские чтения». На конференции рассматривались вопросы рецепции пушкинского текста в современной литературе, динамики жанровых форм и авторских стратегий классической и современной литературы, арсенал поэтических средств литературы; анализировалось функционирование языковых единиц в пространстве текста и в медиакommunikации.

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

УДК 821.09
ББК 83.3

ISBN 978-5-8290-2110-8

© Авторы, 2023
© Ленинградский государственный
университет (ЛГУ)
имени А. С. Пушкина, 2023

Содержание

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

<i>В. М. Мокиенко, К. П. Сидоренко</i> Онегинские строки в русской речи (К 200-летию начала работы А. С. Пушкина над романом в стихах «Евгений Онегин»).....	11
<i>Н. В. Константинова</i> «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина в истории развития документального травелога XIX века	21
<i>И. П. Черноусова</i> Фольклорные формулы в сказках А. С. Пушкина (К проблеме стереотипности и уникальности традиционных формул в авторских сказках).....	31
<i>Е. Г. Николаева</i> «Чепец с лентами огненного цвета»: история одной реминисценции (Монтескьё – Пушкин – Тургенев – Достоевский).....	40
<i>А. М. Раужина</i> Судьба «онегинского текста» в русской поэзии второй половины XIX века: пути и характер интерпретации	47
<i>В. Е. Угрюмов</i> Присутствие А. С. Пушкина в одиннадцатой главе автобиографического романа-воспоминания В. В. Набокова «Другие берега».....	56
<i>А. В. Снигирев</i> Пушкинский текст в диалогии о НИИЧАВО братьев Стругацких.....	62
<i>А. П. Марьюшкина</i> «Пушкинский код» в романной прозе В. Пелевина.....	67
<i>О. Е. Романовская</i> Приемы игры с концептом «великий русский поэт» в творчестве Д. Пригова	72
<i>С. П. Гудкова</i> Особенности интерпретации пушкинского романа в стихах в поэзии С. Сеничева.....	79
<i>Л. П. Гордеева</i> Театральная терминология в текстах А. С. Пушкина.....	87
<i>К. С. Лашина</i> Система номинаций лиц женского пола в художественном тексте (на материале повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка»).....	92

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

<i>О. С. Рощина, О. А. Фарафонова</i> Метатекст в русских мемуарах XVIII – начала XIX века	99
<i>О. В. Кублицкая</i> Структура пространства в прозе массового сентиментализма (на материале «Писем из Малороссии» А. И. Левшина).....	112
<i>М. Ю. Попова</i> От лирического цикла к стихотворному роману: история создания «Дневника девушки» Е. П. Ростопчиной	117

<i>Е. А. Ерохина</i>	
Хронотоп финала в повестях И. С. Тургенева.....	127
<i>А. В. Громова</i>	
Малая проза И. А. Новикова 1900-х годов: жанрово-стилевое своеобразие	136
<i>М. А. Жиркова</i>	
Жанровое своеобразие «Авантюрного романа» Н. Тэффи	149
<i>Е. А. Дубровская</i>	
Особенности повествования в романе Ю. Галича «Синие кирасиры»	159
<i>Т. И. Рожкова</i>	
Литературные «штудии» непрофессионального писателя	
И. П. Максимова (1921–2017)	162
<i>Р. И. Максиняев, О. Ю. Осьмухина</i>	
Повесть Юза Алешковского «Руру»	
в контексте рецепции творчества писателя	171
<i>М. А. Богатова</i>	
Специфика сказочного нарратива	
в «Медном кувшине старика Хоттабыча» С. Обломова	180
<i>Ф. Мохаммадния-Ханаий</i>	
Жанр новеллы в творчестве Садега Хедаята	
(на примере новеллы «Заживо погребенный»).....	187

Раздел 3. Арсенал поэтических средств классической и современной литературы

<i>Е. Ю. Шестакова, П. Ю. Лобанова</i>	
Образное воплощение темы узничества в поэзии А. Н. Апухтина	
1850-х – 1860-х гг.	190
<i>Е. Н. Алымова</i>	
К вопросу о неоднозначной природе образа Ятя	
(на материале пьесы А. П. Чехова «Свадьба»)	198
<i>А. А. Чевтаев</i>	
Поэтика символизма и неоромантическая аксиология	
в стихотворении Н. С. Гумилева «Перчатка».....	204
<i>О. Ю. Золотухина</i>	
Образ Иешуа Га-Ноцри в разных редакциях романа	
М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	217
<i>О. Ю. Осьмухина, Е. П. Овсянникова</i>	
Специфика изображения взросления героини	
в «Детстве Люверс» Б. Пастернака.....	231
<i>А. П. Трушкина</i>	
Романтическая традиция Э. Т. А. Гофмана в творчестве В. Орлова.....	242
<i>Т. З. Иркагалиев</i>	
Исламские мотивы в романе М. Степновой «Хирург».....	247

Раздел 4. Авторские стратегии в художественном произведении

<i>В. Е. Калганова, Э. Л. Михайлов</i>	
Авторские стратегии в сатирах и элегиях М. В. Милонова	255
<i>В. В. Высоцкая</i>	
Сюжетная роль слухов в художественных текстах	264
<i>О. С. Шурупова</i>	
Авторские стратегии в изображении отрицательных героев в произведениях А. И. Солженицына	270
<i>И. Б. Ничипоров</i>	
Искусство при свете иронии в романе Юрия Полякова «Гипсовый трубач»	279
<i>А. Т. Бактыбаева</i>	
Игровые стратегии в произведениях Е. Турсунова	285
<i>Т. О. Шорина, О. Ю. Осьмухина</i>	
Своеобразие авторской повествовательной стратегии в романе А. Рубанова «Финист – ясный сокол»	293
<i>Ф. Хоссейни Дарберази Сейеде, Дж. Карими-Мотахар, М. Яхьяпур</i>	
Сравнительное изучение русской и персидской фантастической литературы	300
<i>М. Яхьяпур, Ф. Сотудехмехр, Дж. Карими-Мотахар</i>	
Темы эмансипации женщин и смерти в романах Л. Толстого «Анна Каренина и Дж. Фазела «Любовь и слеза»	302

Раздел 5. Языковые единицы в пространстве текста и в медиакommunikации

<i>И. Б. Александрова</i>	
Концептуальные универсалии в современном медиадискурсе	304
<i>Е. Л. Калинина</i>	
Внутренняя форма слова как источник художественной экспрессии в рассказе В. П. Астафьева «Зорькина песня»	309
<i>О. А. Некоз</i>	
Семантическая структура образной системы книги А. Ахматовой «Тростник»	319
<i>Е. А. Денисова</i>	
Интегративность языковых ресурсов в транслингвальном художественном тексте	327
<i>Виктор Шетэля</i>	
О многокомпонентных выражениях в функции комплимента, похвалы и пожелания в тексте романа Генрика Сенкевича «Потоп» в их переводе на русский язык	331
<i>В. В. Цицкун</i>	
О проекте электронного словаря потенциальной фразеологии русского языка	337
<i>Е. В. Карпова, Т. Н. Пермякова</i>	
Интерпретационный потенциал сочетания <i>по факту</i>	345
<i>В. В. Королева, Ю. С. Иванова</i>	
Вербальные и невербальные средства в заголовках статей как элемент пропаганды (на материале газеты Владимирской губернии «Красная молодежь» 20-х годов XX века)	352

<i>Г. Р. Насибуллова</i>	
Трансформация прецедентных феноменов в структуре женской языковой личности (на материале русской и татарской женской прозы)	360
<i>Ю. А. Скиба</i>	
Реализация сюжета через эмоциональные состояния в повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука».....	366
<i>Н. Н. Вострокнутова</i>	
Роль пушкинского текста в процессе обучения русскому языку как иностранному на подготовительном курсе медицинского вуза	372
<i>Е. С. Белоус</i>	
Лингвокультурологический потенциал произведений А. С. Пушкина в практике преподавания русского языка как иностранного	378
<i>В. Е. Калганова, М. О. Андреева</i>	
Медиапроект как новая форма коммуникации медиа с целевой аудиторией.....	388
<i>О. В. Шашкова</i>	
Предупреждение лексических ошибок в исследовательских работах студентов	395
<i>М. С. Румянцева</i>	
Модель фрейма «market» и его репрезентация в языке и речи (на материале словаря синонимов Collins Dictionary)	398
Сведения об авторах.....	406

Contens

Section 1. "Pushkin's text" in Russian literature and culture

<i>Valery M. Mokienko, Konstantin P. Sidorenko</i> Onegin Lines in Russian Speech (to the 200th Anniversary of the Beginning of A. S. Pushkin's Work on "Eugene Onegin")	11
<i>Natalia V. Konstantinova</i> "Journey to Arzrum" by A. S. Pushkin in the History of the Development of the Documentary Travelogue of the XIX century	21
<i>Irina P. Chernousova</i> Folklore Formulas in the Fairy Tales of A. S. Pushkin (on the Problem of the Stereotypical and Unique Character of Traditional Formulas in Author's Tales)	31
<i>Ekaterina G. Nikolaeva</i> "Cap with Fiery-colored Ribbons": The Story of One Reminiscence (Montesquieu – Pushkin – Turgenev – Dostoevsky)	40
<i>Anastasia M. Rauzhina</i> The Fate of the «Onegin Text» in Russian Poetry of the Second Half of the 19th century: Ways and Nature of Interpretation.....	47
<i>Vladimir E. Ugryumov</i> The Presence of A. S. Pushkin in the Eleventh Chapter of the Autobiographical Novel by V. V. Nabokov "Other Shores"	56
<i>Alexey V. Snigirev</i> Pushkin's Text in the Dilogy about NIICHAVO by the Strugatsky Brothers.....	62
<i>Anastasia P. Maryushkina</i> "The Pushkin Code" in V. Pelevin's Novel Prose	67
<i>Olga E. Romanovskaya</i> Playing with Concept of "The Great Russian Poet" in the Works of D. Prigov	72
<i>Svetlana P. Gudkova</i> Features of the Interpretation of Pushkin's Novel in Verse in the Poetry of S. Senichev	79
<i>Larisa P. Gordeeva</i> Theatrical Terminology in the Texts of A. S. Pushkin.....	87
<i>Kseniya S. Lashina</i> The System of Female Persons Nominations in Belles-lettres (Based on the Material of the Long Short Story by A. S. Pushkin «Mistress into Maid»)	92

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

<i>Olga S. Roshchina, Oksana A. Farafonova</i> Metatext in Russian Memoirs of the 18th – early 19th centuries.....	99
<i>Olga V. Kublitskaya</i> "Letters from Little Russia" by A. I. Levshin in the Tradition of Russian Sentimentalism	112
<i>Maria Yu. Popova</i> From a Lyrical Cycle to a Poetic Novel: The History of the Creation of the "Diary of a Girl" by E. P. Rostopchina	117

<i>Ekaterina A. Erokhina</i>	
Chronotope of the Final in the Stories of I. S. Turgenev	127
<i>Alla V. Gromova</i>	
I. A. Novikov's Prose of 1900th: Genre-style Specifics.....	136
<i>Marina A. Zhirkova</i>	
Genre Originality of "Adventure Novel" by N. Teffi.....	149
<i>Evgenia A. Dubrowskaya</i>	
Features of the Narrative in the Novel "Blue Cuirassiers" by Yu. Galich	159
<i>Tatiana I. Rozhkova</i>	
Literature "Shtudii" by an Unprofessional Writer Maksimov I. P. (1921–2017)	162
<i>Rishat I. Maksinaev, Olga Yu. Osmukhina</i>	
The Story of Yuz Aleshkovsky "Ruru" in the Context of the Reception of the Writer's Work	171
<i>Maria A. Bogatova</i>	
The Specifics of the Fairy Tale Narrative in "The Copper Jug of the Old Man Hottabych" by S. Oblomov	180
<i>Faeze Mohammadnia-Khanai</i>	
The Genre of the Short Story in the Work of Sadeg Hedayat (on the Example of the Story "Buried Alive")	187

Section 3. Arsenal of Poetic Means of Classical and Modern Literature

<i>Elena Yu. Shestakova, Polina Yu. Lobanova</i>	
Figurative Embodiment of the Theme of Captivity in A. N. Apukhtin's Poetry of the 1850s – 1860s.....	190
<i>Evgenia N. Alymova</i>	
On the Ambiguous Nature of the Image of Yat (Based on the Play "The Wedding" by A. P. Chekhov).....	198
<i>Arkady A. Chevtaev</i>	
Poetics of Symbolism and Neo-Romantic Axiology in The Poem "The Glove" by N. S. Gumilev	204
<i>Olesya Yu. Zolotuhina</i>	
The Image of Yeshua Ha-Nozri in Different Editions of M. A. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"	217
<i>Olga Yu. Osmukhina, Ekaterina P. Ovsyannihova</i>	
The Specificity of the Image of the Growing up of the Heroine in B. Pasternak's "Childhood Lovers"	231
<i>Alyona P. Trushkina</i>	
The Romantic Tradition of E. T. A. Hoffman in the Works of V. Orlov	242
<i>Talgat Z. Irkagaliev</i>	
Islamic Motifs in M. Stepnova's Novel "The Surgeon"	247

Section 4. Author's Strategies in a Work of Art

<i>Victoria E. Kalganova, Eduard L. Mikhailov</i>	
Author's Strategies in M. V. Milonov's Satires and Elegies.....	255
<i>Valentina V. Vysotskaya</i>	
The Plot Role of Rumors in the Literary Text.....	264

<i>Olga S. Shurupova</i> Author's Strategies in Portraying Negative Characters in the Works by A. I. Solzhenitsyn	270
<i>Ilya B. Nichiporov</i> Art in the light of irony in Yuri Polyakov's novel "The Plaster Trumpeter"	279
<i>Annel T. Baktybayeva</i> Game Strategies in the Works of E. Tursunov	285
<i>Tatiana O. Shorina, Olga Yu. Osmukhina</i> The Originality of the Author's Narrative Strategy in the Novel by A. Rubanov "Finist the Bright Falcon"	293
<i>Faeze Hosseini Darberazi Seyede, Janolah Karimi-Motahhar, Marzieh Yahyapour</i> Comparative Study of Russian and Persian Fantasy Literature	300
<i>Marzieh Yahyapour, Forug Sotoudehmehr, Janolah Karimi-Motahhar</i> Themes of Women's Emancipation and Death in L. Tolstoy's Novels "Anna Karenina" and J. Fasel "Love and a Tear"	302

Section 5. Language units in the space of text and in media communication

<i>Irina B. Aleksandrova</i> Conceptual Universals in the Modern Media Discourse	304
<i>Elena L. Kalinina</i> The Internal Form of the Word as a Source of Artistic Expression in the Story of V. P. Astafiev "Zorka's Song"	309
<i>Olesya A. Nekoz</i> Semantic Structure of the Figurative System of A. Akhmatova's Book "Reed"	319
<i>Elena A. Denisova</i> Integrativity of Language Resources in a Translingual Literary Text	327
<i>Victor Szetela</i> On Multicomponent Expressions in the Compliment Function and Wishes in the Text of the Novel "The Flood" ("Potop") by Henryk Sienkiewicz in Their Translation into Russian	331
<i>Violetta V. Tsitskun</i> The Project of the Electronic Dictionary of Russian Potential Phraseology.....	337
<i>Elena V. Karpova, Tatyana N. Permyakova</i> The Interpretative Potential of the Combination of <i>po faktu</i>	345
<i>Vera V. Koroleva, Yuliya S. Ivanova</i> Graphic Means of Nonverbal Communication as a Method of Soviet Propaganda (Based on the Materials of the Regional Newspaper of the 30s of the twentieth century of the Vladimir Province "Red Youth")	352
<i>Guzel R. Nasibullova</i> Transformation of Precedent Phenomena in the Structure of Women's Linguistic Personality (on the Material of Russian and Tatar Women's Prose).....	360
<i>Yuliya A. Skiba</i> The Realization of the Plot through Emotional States in S. T. Aksakov's Novell "The Childhood Years of Bagrov-grandson"	366
<i>Natalja N. Vostroknutova</i> The Role of Pushkin's Text in the Process of Teaching Russian as a Foreign Language in the Preparatory Course of a Medical University	372

<i>Elena S. Belous</i>	
The Linguistic and Cultural Potential of Pushkin's Works in the Practice of Teaching Russian as a Foreign Language	378
<i>Victoria E. Kalganova, Maria O. Andreeva</i>	
Media Project as a New Form of Media Communication with the Target Audience	388
<i>Olga V. Shashkova</i>	
Lexical Error Prevention in Research Work of Students	395
<i>Marina S. Rumyantseva</i>	
The Framework "Market" and its Representation in the Language and Speech (Based of the Dictionary of Synonyms Collins Dictionary)	398
About the Authors	406

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

В. М. Мокиенко, К. П. Сидоренко

Онегинские строки в русской речи (К 200-летию начала работы А. С. Пушкина над романом в стихах «Евгений Онегин»)

Исследование выражений, восходящих к тексту «Евгения Онегина» (цитат, литературных образов, аллюзий, реминисценций, крылатых выражений), позволило выделить более 1000 интертекстовых единиц. Источниками выборки послужила художественная, научная, научно-популярная, эпистолярная и мемуарная литература, также периодическая печать, разнообразные жанры, охватываемые пространством Интернета. Большинство выявленных единиц не являются частотными и не попадают в существующие словари крылатых выражений и фразеологизмов, однако их фактическое присутствие в русской словесной культуре позволяет говорить о высокой степени ассоциативного потенциала, заключенного в тексте «Евгения Онегина».

Ключевые слова: интертекст, скрытая цитата, ассоциативный потенциал, фразеология, паремология.

Для цитирования: Мокиенко В. М., Сидоренко К. П. Онегинские строки в русской речи (К 200-летию начала работы А. С. Пушкина над романом в стихах «Евгений Онегин») // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Международ. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 11–20.

Цитировать Пушкина начали уже тогда, когда в печати и в списках появились его первые произведения. Со временем он стал одним из наиболее часто упоминаемых авторов, пушкинские цитаты вошли в корпус русской фразеологии и афористики. Центральное место здесь занимает роман в стихах «Евгений Онегин» [3]¹. Участки употребления пушкинского слова – публицистика, художественная литература, эпистолярное творчество, научная и научно-популярная литература, реклама. В XXI веке активность перемещается в пространство Интернета, где встречаются реакции на тему, заголовки сообщений, сканворды, вопросно-ответные чаты и т.п. Заметное место занимают выражения, соотносимые с либретто оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Интертекстовым единицам, восходящим к тексту «Евгения Онегина», посвящено лексикографическое издание, подготовленное авторами данной статьи [1]. Опыт словаря содержит более 1000 словарных статей. Представленный материал довольно разнороден в структурном и семантическом отношениях. В словник включены фразеологизированные единицы, афоризмы, сентенции, обретшие благодаря пушкинскому употреблению статус пословиц, цитаты (прямые и скрытые, точные и измененные), реминисценции, аллюзии, отдельные слова, получившие «крылатость», случаи межтекстового параллелизма, а также разного рода модификации, шутливые подражания, пародирование, языковая игра и т. п.

¹ Ниже в иллюстративных примерах интертекстовые элементы выделяются прописными буквами.

В аспекте интертекста «Евгений Онегин» может быть рассмотрен, по крайней мере, двояко: как текст, вбирающий и пропускающий через себя иные тексты, и как источник «чужого слова», питающий русскую словесную культуру практически со времени выхода первых глав и до наших дней. Текст романа в стихах позволяет реагировать на огромное количество обсуждаемых вопросов, ситуаций, тем.

Выделяются единицы, имеющие высокую частотность, хотя многие выражения относятся к редким, но, как правило, не уникальным. Прежде всего, отметим вошедший в круг словесной культуры материал «хрестоматийный» при всей относительности и приблизительности этой характеристики. Такие выражения условно можно назвать «общеизвестными». Их используют в популярных лексикографических изданиях, учебной литературе, в том числе в составе заданий и т.п., на них обращали внимание журналисты как при жизни Пушкина, так и сейчас. Так, стихи ЗИМА!.. КРЕСТЬЯНИН, ТОРЖЕСТВУЯ, НА ДРОВНЯХ ОБНОВЛЯЕТ ПУТЬ (5, II) становятся объектом критики. Современник Пушкина М. А. Дмитриев в журнале «Атеней» (1828, № 4) [2, с. 53] пишет: «Едва ли кто писал стихами на русском языке с такою легкостью, какую замечаем во всех стихотворениях Пушкина. <...> Но этой же легкости мы должны приписать и заметную во многих стихах небрежность... составление фигур без соображения с духом языка и с свойствами самих предметов <...>.
ЗИМА!.. КРЕСТЬЯНИН ТОРЖЕСТВУЯ
НА ДРОВНЯХ ОБНОВЛЯЕТ ПУТЬ.

В первый раз, думаю, ДРОВНИ в завидном соседстве с ТОРЖЕСТВОМ. КРЕСТЬЯНИН ТОРЖЕСТВУЯ – выражение неверное (М. А. Дмитриев. «Евгений Онегин». Роман в стихах. Соч. Александра Пушкина).

Вместе с тем эти стихи неоднократно встречаются в ином применении: «После тайного сине-лилового Пушкина у меня появился другой Пушкин – не краденый, а дареный, не тайный, а явный, не толсто-синий, а тонко-синий, – обезвреженный, прирученный Пушкин издания для городских училищ с негрским мальчиком, подпирающим кулачком скулу <...> "ЗИМА, КРЕСТЬЯНИН ТОРЖЕСТВУЯ" ...» (М. Цветаева. Мой Пушкин).

Нередко встречается их обыгрывание, например: «Знаешь, когда ЗИМА тревожит бор Красноносом, когда ТОРЖЕСТВО КРЕСТЬЯНИНА под вопросом, сказуемое, ведомое подлежащим, уходит в прошедшее время, жертвуя настоящим...» (И. Бродский. «Помнишь свалку вещей на железном стуле»).

В упомянутом выше выпуске литературно-критического журнала «Атеней» тот же рецензент (М. А. Дмитриев) приводит как неудачный стих НА КРАСНЫХ ЛАПКАХ ГУСЬ ТЯЖЕЛЫЙ (4, XLII), отмечая «ненужное часто обилие в выражениях и наконец недосмотр в составе стихов» [2, с. 52]:

«НА КРАСНЫХ ЛАПКАХ ГУСЬ ТЯЖЕЛЫЙ,
ЗАДУМАВ ПЛЫТЬ ПО ЛОНУ ВОД...
Не УПЛЫВЕТ далеко НА КРАСНЫХ ЛАПКАХ.

Неверно также выражение ПЛЫТЬ ПО ЛОНУ; ЛОНО означает глубину, недро».

Однако эти слова можно встретить в заметках о временах года и народных приметах у Пушкина: «Из домашних животных больше других зависит от движения времен года ГУСЬ, связанный с переменчивой водной стихией и потому особенно чуткий к изменениям погоды. Отсюда зимние приметы: «Гусь лапу поднимает – к стуже». «Гусь стоит на одной ноге – к морозу». У Пушкина: «НА КРАСНЫХ ЛАПКАХ ГУСЬ ТЯЖЕЛЫЙ, ЗАДУМАВ ПЛЫТЬ ПО ЛОНУ ВОД, СТУПАЕТ БЕРЕЖНО НА ЛЕД, СКОЛЬЗИТ И ПАДАЕТ; ВЕСЕЛЫЙ МЕЛКАЕТ, ВЬЕТСЯ ПЕРВЫЙ СНЕГ...» ГУСЬ ТЯЖЕЛЫЙ – уже это знак прихода зимы: к морозной поре ГУСЬ нагуливает максимальный вес. По тому, как СТУПАЕТ ГУСЬ НА РАННИЙ РЕЧНОЙ ЛЕД, в народе предсказывали погоду: если на Матренин день «гусь выйдет на лед, то будет еще плавать на воде» (Д. Медриш. Язык поверий и примет).

Стремление расширить употребление, создать обновление через модификацию определяет жизнь пушкинского слова в дальнейшем. Так, слова И В ЛЕТНИЙ САД ГУЛЯТЬ ВОДИЛ (1, III) последовательно так или иначе соотносятся с событиями, происходящими в Летнем саду. Возникает эффект экспрессивной сниженности за счет разного рода варьирования компонентов исходных пушкинских стихов: [О субботнике в Летнем саду. Как загол.] «И В ЛЕТНИЙ САД КОПАТЬ ХОДИЛ. С «великим почином» в прошлые выходные что-то не заладилось. <...> Энтузиазма народных масс не случилось. ГУЛЯЛИ массово, а трудились единично. В ЛЕТНЕМ САДУ по случаю наступившей весны пробудились птицы, античные боги и парковые работники. Последние сгребали листву, копались на клумбах, подкрашивали скамейки» (Метро. 2000. 26 апр.); [В статье о работе милицейских оперуполномоченных. Подпись под фото (милиционер сидит у подножия одной из статуй)] «Где был, где был... Да, В ЛЕТНИЙ САД ОПОЗНАВАТЬ ВОДИЛ!» (Аргументы и факты. 2000. № 45).

Слова из описания наступившей зимы (5, II) ЕГО ЛОШАДКА, СНЕГ ПОЧУЯ, ПЛЕТЕТСЯ РЫСЬЮ КАК-НИБУДЬ (5, II) также получают новое содержание за счет фразеологического моделирования: [Как загол. заметки о проблемах езды на автомобиле зимой] «...И ДАЖЕ «НИВА», СНЕГ ПОЧУЯ, ПЛЕТЕТСЯ РЫСЬЮ КАК-НИБУДЬ» (Комс. правда. 2001. 14 дек.).

Вместе с тем встречаются случаи употребления редких интертекстовых единиц (цитатных «раритетов»), занимающих периферийное положение в круге словесной культуры, восприятие их зависит от компетенции читателя. Однако отметим, что такого рода факты в каждом случае не являются уникальными. Например, образы из сна Татьяны (5, XVII) появляются в заметке о «босхианских» мотивах у Пушкина:

«Каково же будет ваше удивление, когда вы услышите в этом же музее «мифы и легенды» о русской культуре – например, о том, что Александр Пушкин списал драматичный, пропитанный демоническими и inferнальными об-

разами сон Татьяны из «Евгения Онегина» непосредственно с этой «босхианской» картины <...>. Сон действительно напоминает о полотнах знаменитого нидерландского художника – на это обратил внимание еще Владимир Набоков, назвав в комментариях к «Евгению Онегину» сон Татьяны босхианским видением. <...>

ВОТ РАК ВЕРХОМ НА ПАУКЕ,
ВОТ ЧЕРЕП НА ГУСИНОЙ ШЕЕ
ВЕРТИТСЯ В КРАСНОМ КОЛПАКЕ,
ВОТ МЕЛЬНИЦА ВПРИСЯДКУ ПЛЯШЕТ
И КРЫЛЬЯМИ ТРЕЩИТ И МАШЕТ» (В. Косякова. Что вышло, когда Пушкин «увидел» Босха, а Достоевский – Рафаэля?).

Из этого же фрагмента выражение **КАРЛА С ХВОСТИКОМ**, контаминированное с **ЧЕРЕП НА ГУСИНОЙ ШЕЕ ВЕРТИТСЯ В КРАСНОМ КОЛПАКЕ**, встречается у Т. Толстой в отвлеченной оценке пушкинской творческой фантазии: «Пушкину грезятся огни, стрельба, крики, Полтавский бой, ущелья Кавказа <...> **КАРЛА В КРАСНОМ КОЛПАКЕ**» (Т. Толстая. Сюжет).

Ассоциативная энергия вызывает пушкинское слово в анализе истории слова «карла» в русском языке: «"Карлик", по всей видимости, – это форма, произведенная выравниванием от слова "карлица", поскольку <...> "карлик" фиксируется словарями русского языка с 1792 года, а «карлица» – с начала 18 века <...>. Это слово успело укорениться не только в смысле «человек странных пропорций», но и в смысле «необычное или сверхъестественное существо». Данное слово имеет в русском языке негативные ассоциации, а в Книге Утраченных Сказаний карлы – злой народ, союзники орков и гоблинов. У Пушкина в сне Татьяны мы находим все эти коннотации:

ЗДЕСЬ ВЕДЬМА С КОЗЬЕЙ БОРОДОЙ,
ТУТ ОСТОВ ЧОПОРНЫЙ И ГОРДЫЙ,
ТАМ КАРЛА С ХВОСТИКОМ, А ВОТ
ПОЛУЖУРАВЛЬ И ПОЛУКОТ». (С. Таскаева, Д. Виноходова. О карлах и гномах. К вопросу о переводческих традициях).

Иными словами, понятие «интертекстовый раритет», т.е. курьез цитатного характера, становится весьма условным, практически чуть ли не весь текст «Евгения Онегина» можно рассматривать как донор-источник, фрагменты которого являются потенциальной реакцией на тему-стимул. Например, в обсуждении достаточно прозаической реалии – кваса – возникают строки из «Евгения Онегина» (2, XXXV), в которых описываются бытовые привычки семьи Лариных: [Загол.] «"ИМ КВАС КАК ВОЗДУХ БЫЛ ПОТРЕБЕН", – Александр Сергеевич Пушкин. Русский квас – один из лучших безалкогольных напитков. По вкусовым и пищевым качествам он не имеет себе равных. Изобретенный более тысячи лет назад, квас пользуется заслуженной популярностью и в настоящее время» (Московские ведомости. 8 июня 2012 г.); [Загол.] «ИМ КВАС КАК ВОЗДУХ БЫЛ ПОТРЕБЕН... Занимаясь летней уборкой в кухонном шкафу, я нашла задвинутый в самый дальний угол пакет с надписью

«КВАС сухой хлебный». Ведь купила зачем-то. Значит, были намерения. Значит, хотела вспомнить, какой был. Просто руки не дошли. А на самом деле, в глубине души ПОТРЕБЕН. И срок годности на пакете ещё не истёк» (Литератор. О литературе и жизни – со вкусом. Блог Ирины Васильевой из Новосибирска: <https://www.literatort.ru/2016/07/im-kvas-kak-vozduh-by-l-potrebenblog-post.html>).

Точно так же экзотическое кушанье ЛИМБУРГСКИЙ СЫР, упоминаемое в тексте романа в стихах (1, XVI), дает цитатный эффект в заметке о меню ресторана «Talon», который посещал Онегин: «О фирменных блюдах этого ресторана сообщает А. С. Пушкин в романе "Евгений Онегин"... Прокомментируем каждое блюдо, упоминаемое в этом отрывке... ЛИМБУРГСКИЙ СЫР – привозимый из Бельгии острый сыр с сильным запахом <...>. Относится к разряду мягких сыров, при разрезании растекается, вот почему в романе «Евгений Онегин» назван ЖИВЫМ. Из-за резкого запаха лимбургский сыр опасались есть перед выходом в свет» (Е. Лаврентьева. Культура застолья XIX века). Заметим, что и само упоминание этого ресторана вызывает актуализацию пушкинского текста.

Заметка о болезни (подагре. – В. М., К. С.) сопровождается отсылкой к тексту Пушкина (6, XXXVIII, XXXIX): «Подагра – в переводе в греческого «нога в капкане». Это широко распространенное заболевание, при котором происходит поражение одного или нескольких суставов и некоторых тканей организма <...>. Рассказывая о возможной судьбе Ленского, Пушкин упомянул и о подагре:

ПОДАГРУ Б В СОРОК ЛЕТ ИМЕЛ,
ПИЛ, ЕЛ, СКУЧАЛ, ТОЛСТЕЛ, ХИРЕЛ.

<...> Заметим, что наиболее часто подагрой болеют мужчины сорока лет, то есть в возрасте, указанном Пушкиным» (М. И. Михайлов, Н. И. Михайлова. «ПОДАГРУ Б В СОРОК ЛЕТ ИМЕЛ»).

Слова ВЫХОДИТ НА ДОРОГУ ВОЛК (4, XLI) появляются как реакция в заметке о вреде, который наносят волки: [Загол.] «ВЫХОДИТ НА ДОРОГУ ВОЛК. Обрядив его (волка. – В. М., К. С.) однажды в овечью шкуру, мы забыли о страшном волчьем оскале» (Правда. 1984. 31 марта). Однако эта редкая цитатная единица чаще встречается в обыгрывании. Так, газетная заметка сопровождается паспортизацией-эпиграфом:

[Эпиграф]

«С своей волчихою голодной
Выходит на дорогу волк...».

А. С. Пушкин. Евгений Онегин.

Далее следует шутовское стихотворение:

«В фуражке, с виду благородный,
Удобный улучив момент,
С ВОЛШЕБНОЙ ПАЛОЧКОЙ, ГОЛОДНЫЙ,
ВЫХОДИТ НА ДОРОГУ МЕНТ».

(В. Ягудин. ДОРОЖНЫЙ ВОЛК. <https://stihi.ru/2013/10/29/4013>).

Обыгрывание может переходить в отвлеченную форму, ориентированную на экспликацию исходного фрагмента (ср.: Встает заря во мгле холодной; / На нивах шум работ умолк; / С своей волчихою голодной / Выходит на дорогу волк): «ВО МНЕ (так в источнике. – В. М., К. С.) ПРОЗРАЧНОЙ И ХОЛОДНОЙ, / Словно в небесной Огув Олк, / С СВОЕЙ ПОДРУГОЮ ГОЛОДНОЙ / ВЫХОДИТ НА ДОРОГУ ВОЛК». (Д. Пригов. Женская лирика).

Ряд иллюстративных примеров можно было бы продолжить.

Почти закономерно характеристика современников Пушкина сопровождается в том или ином виде отсылкой к соответствующему месту «Евгения Онегина». Как реакция на образ А. К. Ипсиланти в заметке о нем возникает выражение БЕЗРУКИЙ КНЯЗЬ (10, IX): «Особенно горячо Пушкин и его либеральные современники встретили известие о революционном движении в Греции. «БЕЗРУКИЙ КНЯЗЬ» <...>. Лишившийся под Дрезденом руки генерал князь Александр Ипсиланти 22 февраля 1821 г. перешел русскую границу и поднял восстание в Молдавии против турок (Н. Бродский. «Евгений Онегин»). Роман А. С. Пушкина. Пособие для учителей средней школы).

Ср. в скептической оценке деятельности А. К. Ипсиланти: [Загол.] «Александр Ипсиланти: БЕЗРУКИЙ горе-заговорщик. В Кишиневе Ипсиланти близко сошелся с будущими декабристами и молодым Пушкиным, который позже в «Евгении Онегине» упомянул его как «БЕЗРУКИЙ КНЯЗЬ ДРУЗЬЯМ МОРЕИ ИЗ КИШИНЕВА УЖ МИГАЛ» <...> В Греции Александр Ипсиланти считается героем национально-освободительной борьбы. Правда, когда он эту борьбу начал, его поддержали немногие» (Дилетант: <https://diletant.media/articles/44192100/>).

Показательно, что не является редкостью цитирование фрагментов романа в стихах, не вошедших в канонический текст. Так, в черновых рукописях главы 8 [3, с. 514] есть характеристика А. Н. Оленина, воспроизводящаяся в связи с упоминанием его дочери: «Проведя семь лет в изгнании, поэт вернулся наконец в столицу и осенью или зимой 1827 года увидел Анну Алексеевну (Оленину. – В. М., К. С.) уже девятнадцатилетней девушкой. Пушкин влюбился в нее <...>. Сам Оленин в это время для Пушкина О ДВУХ НОГАХ НУЛЕК ГОРБАТЫЙ» (Н. Раевский. Д. Ф. Фикельмон в жизни и творчестве Пушкина).

В научно-популярной статье, посвященной особенностям юного возраста, осмысляются, и довольно обстоятельно, слова БРИТАНСКОЙ МУЗЫ НЕБЫЛИЦЫ ТРЕВОЖАТ СОН ОТРОКОВИЦЫ (3, XII), соотносимые с содержательными аспектами пушкинской характеристики героини романа в стихах: «Есть в романе и откровенные намеки на юный возраст Татьяны. "ОНА В СЕМЬЕ СВОЕЙ РОДНОЙ КАЗАЛАСЬ ДЕВОЧКОЙ чужой". В куклы и горелки не играла, с младшей Оленькой и ее «маленькими подругами» на луг не ходила. А взахлеб читала любовные романы.

БРИТАНСКОЙ МУЗЫ НЕБЫЛИЦЫ
ТРЕВОЖАТ СОН ОТРОКОВИЦЫ.

(Отрок, отроковица – возраст от 7 до 15 лет, утверждает знаменитый толковый словарь Владимира Даля)» (А. Котровский. Взгляд сексолога на роман «Евгений Онегин»).

Эта же редкая цитата вводится в оценке круга чтения русской дворянской девушки: «В той творческой атмосфере, которая создалась в тесном швейцарском кружке летом 1816 года, даже секретарь и домашний врач Байрона Джон Полидори написал страшную романтическую повесть «Вампир», которая была опубликована и имела успех. А. С. Пушкин упоминает эту повесть в «Евгении Онегине», характеризуя круг чтения образованной русской девушки:

БРИТАНСКОЙ МУЗЫ НЕБЫЛИЦЫ
ТРЕВОЖАТ СОН ОТРОКОВИЦЫ,
И СТАЛ ТЕПЕРЬ ЕЁ КУМИР
ИЛИ ЗАДУМЧИВЫЙ ВАМПИР,
ИЛИ МЕЛЬМОТ, БРОДЯГА МРАЧНЫЙ

(p_i_f. Мери Шелли: <https://p-i-f.livejournal.com/274532.html>).

Интерпретационный «зигзаг» пушкинской оценки встречаем при актуализации компонента «НЕБЫЛИЦЫ» при негативной оценке газетной информации: «— Что в газете, Андреич? – спросил Нержин.

Потапов, щурясь с хохлацкой хитрецей, посмотрел вверх на свесившегося Нержина:

БРИТАНСКОЙ МУЗЫ НЕБЫЛИЦЫ
ТРЕВОЖАТ СОН ОТРОКОВИЦЫ.

Эти наг-ле-цы утверждают, что... Тому уже шел четвертый год, как Нержин и Потапов встретились в гудящей, тревожной, избыточно переполненной, даже в июльские дни полутемной бутырской камере второго послевоенного лета» (А. Солженицын. В круге первом. Т. 1).

Разного рода обыгрывание, языковая игра, «нарушение» точности цитирования являются естественным условием существования самого стандарта, т.е. авторского слова. Нередкостью является шутовское обыгрывание в центоне, т.е. сочетании стихов из разных произведений и авторов. В примере ниже Крылов и Блок соседствуют с Пушкиным – ЛЕТИТ КИБИТКА УДАЛАЯ (5, II) и РОССИЯ ВСПРЯНЕТ ОТО СНА (К Чаадаеву):

«Ночь, улица, фонарь, аптека
Затеяли играть квартет.
Живи еще хоть четверть века,
Дери смычком – все толку нет.
Навозну кучу разрывая,
ЛЕТИТ КИБИТКА УДАЛАЯ,
РОССИЯ ВСПРЯНЕТ ОТО СНА:

Петух нашел жемчужного зерна!» (Поиграем? Немножко центонов по Крылову <2008>: <http://rezoner.livejournal.com>).

В другом случае шутовское обыгрывание состоит из сочетания достаточно редких в интертекстовом употреблении строк из разных мест романа в стихах, дающих эффект эмоциональной сниженности:

«ОНЕГИН ТИХО УВЛЕКАЕТ
ТАТЬЯНУ В УГОЛ И СЛАГАЕТ
ЕЕ НА ШАТКУЮ СКАМЬЮ,

И КЛОНИТ ГОЛОВУ СВОЮ.
ЛЮБИМЕЦ ТАНИ... ОН ОТРАДЫ
ВО ВСЕХ ПЕЧАЛЯХ ЕЙ ДАРИТ
И БЕЗОТЛУЧНО С НЕЮ СПИТ.
СИЛЬНЕЕ СТРАСТЬ ЕЕ ГОРИТ!»

(Т. Кибиров. Выбранные места из неотправленных E-MAIL-ов. Вольная поэма).

Языковая игра возникает на основе обыгрывания многозначности. Так, слова Татьяны (8, XLVI):

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? –

вводятся при переосмыслении слова «ПЫШНОСТЬ» в значении ‘полнота, лишний вес’ в названии очерка Т. Толстой «А МНЕ, ОНЕГИН, ПЫШНОСТЬ ЭТА...»

Онегинское слово встречается в научной и научно-популярной литературе. Так, в статье о личном имени как социальном знаке Б. А. Успенский обращается к пушкинским Примечаниям к «Евгению Онегину» (13): «Для окружающих они (имена. – В. М., К. С.) оказываются значимыми постольку, поскольку отражают определенную традицию наименования, принятую в той или иной социальной среде <...>. Пушкин писал в примечании к «Евгению Онегину»: "АГАФОН, ФИЛАТ, ФЕДОРА, ФЕКЛА И ПРОЧ. УПОТРЕБЛЯЮТСЯ У НАС ТОЛЬКО МЕЖДУ ПРОСТОЛЮДИНАМИ"» (Б. Успенский. Социальная жизнь русских фамилий).

Лингвисты обращаются к тексту романа в стихах, анализируя грамматические особенности слова «БОА» (8, XXX): «Подавляющее большинство иностранных заимствований, не подходящих к русской системе словоизменения существительных, зачисляется в средний род, если только эти слова не обозначают живых существ. Это правило вытеснило старый прием распределения заимствованных слов по грамматическому роду их западноевропейских оригиналов. Ср., например, у Пушкина: БОА ПУШИСТЫЙ» (В. Виноградов. Русский язык. Грамматическое учение о слове).

В заметке о слове «завтра» в книге по культуре речи встречаем: «Не вызывает сомнений, что "завтра" – это видоизмененное "ЗА УТРО", "ЗАУТРА". В современной бытовой речи это слово исчезло. Никто в наши дни не скажет, например: "ЗАУТРА мне надо платить за квартиру"... Но в поэзии прошлого века "ЗАУТРА" употреблялось часто. Достаточно вспомнить у Пушкина: "БЛЕСНЕТ ЗАУТРА ЛУЧ ДЕННИЦЫ..."» (Б. Тимофеев. Правильно ли мы говорим?)

Особым источником является либретто оперы П. И. Чайковского. Так, ария Ленского, где воспроизводятся слова из романа в стихах (6, XXII) основана на пересечении музыкального и словесного ряда [4, с. 42]: «Чайковский переосмыслил стихи Ленского, подняв их на новую высоту благодаря музыке <...>. Исчезла ирония Пушкина над романтическим поэтом, вирши стали подлинно трагическими <...>. Итак, ария Ленского. В опере он поет прямо на месте дуэли <...>. Мажорная мелодия, несмотря на "ГРОБНИЦЫ")

БЛЕСНЕТ ЗАУТРА ЛУЧ ДЕННИЦЫ
И ЗАИГРАЕТ ЯРКИЙ ДЕНЬ;
А Я – БЫТЬ МОЖЕТ, Я ГРОБНИЦЫ
СОЙДУ В ТАИНСТВЕННУЮ СЕНЬ...

<...> Проникновенное исполнение Лемешева. Лирично и трагично».

(panoramov. Последняя ария Ленского: <https://pushkinskij-dom.livejournal.com/275589.html>).

Интертекстовой динамикой могут быть охвачены слова, отсутствующие, собственно, в пушкинском тексте и входящие только в либретто. В шуточной жалобе на свою судьбу или в оценке литературно-оперного штампа, не трогающего зрителей, возникает аллюзия на заключительное восклицание Онегина в опере (О ЖАЛКИЙ ЖРЕБИЙ МОЙ!) [4, с. 58]:

«Наступило время, когда очень и очень многих не могли по-настоящему волновать <...> ни змеиное коварство Мазепы, ни даже «ЖАЛКИЙ ЖРЕБИЙ» категорически отвергнутого Онегина (Л. Утесов. С песней по жизни);

«Катись проторенной дорогой,
Про ЖАЛКИЙ ЖРЕБИЙ воду лей,
Но меру знай, войну не трогай,
Отца родного пожалей».

(В. Урусов. «Пей кофе, конъюнктурщик бледный»).

Довольно многочисленны пародии и переделки текста Пушкина. Как пример «типологического предела» в этой сфере приведем несколько строк «переложения» «Евгения Онегина» на уголовно-арестантский жаргон:

«КЕНТЫ "ОДЕССКОГО КИЧМАНА"!
С ГЕРОЕМ МОЕГО РОМАНА,
ЧТОБ ДЕЛО БЫЛО НА МАЗИ,
ПРОШУ ОБНЮХАТЬСЯ ВБЛИЗИ».

(Фима Жиганец. МОЙ ДЯДЯ, ЧЕСТНЫЙ ВОР В ЗАКОНЕ...)

Такого рода языковые эксперименты можно оценивать по-разному, однако эти вольности восходят к творчеству самого Пушкина.

В качестве заключительного цитатного курьеза приведем пример контаминации фрагментов из разных мест «Евгения Онегина»: Я ВАС ЛЮБЛЮ (К ЧЕМУ ЛУКАВИТЬ?) (8, XLVII) и Я К ВАМ ПИШУ – ЧЕГО ЖЕ БОЛЕ (3, Письмо Татьяны к Онегину) в рекламе кофе, в свое время (1998) помещенной на огромных щитах по всему Санкт-Петербургу (юноша протягивает девушке фирменную красную кружку NESCAFE) с подписью большими буквами Я ВАС ЛЮБЛЮ – ЧЕГО ЖЕ БОЛЕ?

За два столетия восприятие читателями романа «Евгений Онегин» не оставалось неизменным. И смысловая канва, и оценка описываемых в нем ситуаций, и языковая плоть текста менялись, кое-что переосмысливалось, кое-что теряло актуальность. Не оставался неизменным и сам набор крылатых слов и выражений, расширялся его вариантный диапазон. И тем не менее, несмотря на двухсотлетние мутации, существовали и по-прежнему существуют преемственность и постоянство в обращении к пушкинскому слову. При этом «долгожительность» и «узнаваемость» крылатых выражений Пушкина обеспечивается сохранностью структурно-семантической модели, генерирующей самые прихотливые варианты.

При лексикографической интерпретации интертекстового материала из «Евгения Онегина» упор делался на приемы адаптации авторского слова, среди которых выделяется интертекстовая деривация и редеривация, импликация и экспликация, текстовые реакции, проблема «своего и чужого», интертекстовая доминанта и нарративные сопроводители, модификация исходного выражения и др.). Интертекстовые единицы целесообразно рассматривать функционально, прежде всего с учетом изменчивости, вариантности, структурного и семантического дробления, ассоциативной подвижности, «антинормативности», многообразия и разнородности иллюстративных контекстов. Фактическое присутствие пушкинского слова в русской речи свидетельствует об этом.

Список литературы

1. Мокиенко В. М., Сидоренко К. П. «Мой дядя самых честных правил...»: Крылатые слова, цитаты, образы из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Опыт словаря. – СПб.: ЛЕМА, 2022. – 536 с.
2. Дмитриев М. А. «Евгений Онегин». Роман в стихах. Соч. Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике. 1828–1830. – СПб.: Гос. Пушкинский театральный центр, 2001. – С. 47–56.
3. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [в 17 т.]. – М.: АН СССР, 1937. – Т. 6. – 699 с.
4. Чайковский П. И., Шиловский К. С. Евгений Онегин: Лирич. сцены в 3 д., 7 карт.: Либретто / По одному роману в стихах А. С. Пушкина; музыка П. И. Чайковского. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1976. – 61 с.

Valery M. Mokienko, Konstantin P. Sidorenko

Onegin Lines in Russian Speech (to the 200th Anniversary of the Beginning of A. S. Pushkin's Work on "Eugene Onegin")

The study of expressions dating back to the text of "Eugene Onegin" (quotations, literary images, allusions, reminiscences, winged expressions) allowed us to identify more than 1000 intertext units. The sources of the sample were artistic, scientific, popular science, epistolary and memoir literature, as well as periodicals, various genres covered by the Internet space. Most of the identified units are not frequency and do not fall into the existing dictionaries of catch expressions and phraseological units, however, their actual presence in Russian verbal culture suggests a high degree of associative potential contained in the text of "Eugene Onegin".

Key words: intertext, hidden quotation, associative potential, phraseology, paremiology.

For citation: Mokienko, V. M., Sidorenko, K. P. (2023) Onegin Lines in Russian Speech (to the 200th Anniversary of the Beginning of A. S. Pushkin's Work on "Eugene Onegin"). Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 11–20.

Н. В. Константинова

«Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина в истории развития документального травелога XIX века

«Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина рассматривается в статье как прецедентный текст в истории русской литературы путешествий XIX века. Особое внимание уделяется его влиянию на формирование нового этапа в развитии документального травелога в аспекте проблемы автора.

Ключевые слова: документальный травелог, литературное путешествие, прецедентный текст, проблема автора.

Для цитирования: Константинова Н. В. «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина в истории развития документального травелога XIX века // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 21–31.

По общепринятому мнению, своеобразной «точкой отсчета» в развитии жанра путешествия в начале XIX века стали «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, сформировавшие своего рода «канон путешествия». Еще Т. Роболли, исследуя жанр «путешествия» в литературе конца XVIII века, выделяет в русских путешествиях две ориентации («стерновскую» и «типа Дюпати») и относит текст Карамзина к «гибридному типу», в котором «этнографический, исторический и географический материал перемешан со сценами, рассуждениями, лирическими отступлениями и проч.» [9, с. 50].

В дальнейшем, развивая эту мысль, Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский акцентируют внимание на новаторских особенностях произведения Карамзина, существенно изменивших развитие травелога в XIX веке [6]. В первую очередь, к таковым будут отнесены следующие характеристики: имитация нелитературности, указание на любительский характер записок, разрушение шаблонов традиционной путевой прозы, разделяющей ее на типы (научное путешествие и литературное), создание особой – «смешанной» – разновидности дискурса травелога, в которой соединяется документальное и художественное, стремление убедить читателя в спонтанной фиксации увиденного, выдвижение авторского Я на первый план, биографический автор имеет своего двойника в повествовании, смещение акцента с события путешествия на субъекта, имитация автобиографизма повествования, игра авторскими масками, использование формы писем, обращение к друзьям, выделение фигуры читателя, стремление побудить его к самопознанию, обозначение основной задачи травелога как исповеди «чувствующего сердца» и т.д. Выделенные особенности произведения Н. М. Карамзина фактически становятся своеобразным «сентиментальным каноном» литературы путешествий в начале XIX века.

«Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина в определенной степени порождают неизбежную дистанцию между биографическим автором и субъектом повествования в тексте о путешествии, независимо от его типа, как в документальном, так и в литературном. Это позволяет утверждать, что в

XIX веке уже невозможно было встретить травелог собственно документальный (в понимании традиции XVIII века). Из этого следует, что так или иначе любой документальный текст, созданный в жанре травелога, в этот период испытывает на себе влияние карамзинской традиции («сентиментального канона»), которая обнаруживается в большей степени на уровне «выраженности» авторской установки на субъективное описание самого события путешествия. Однако, уже в исследовании В. В. Сиповского о «Письмах русского путешественника» [10] выделяются также и основные этапы развития травелога, которые позволяют определить специфику эволюции жанра в первой трети XIX века. По мнению исследователя, на раннем этапе произведения этого жанра имеют исключительно прикладной характер, затем появляются тексты, включающие развитый сюжет, описания приключений, и наиболее ярким, прецедентным этапом становится период, когда на первый план в повествовании выходит описание внутреннего мира человека, что и номинируется впоследствии как «сентиментальное путешествие». «Письма...» Карамзина выделяются как пример травелога, в котором соединяются чувствительное и рациональное, интересы разума и сердца. Называя целый ряд подражателей такой карамзинской традиции, В. В. Сиповский акцентирует внимание на том, что происходит смена парадигмы в русской литературе, писатели отходят от сентиментальной манеры письма, а в 30-е годы литературные элементы «Писем...» «расцветают в пушкинской литературе» [10, с. 528]. Таким образом, пушкинский период становится своеобразной точкой отсчета в формировании нового этапа развития травелога.

На этом фоне, безусловно, выделяется текст А. С. Пушкина «Путешествие в Арзрум», в котором автор демонстрирует особый способ моделирования типа повествования, что существенно влияет на развитие и документального травелога в аспекте проблемы автора. Для выделения особенностей выражения авторской индивидуальности в травелоге А. С. Пушкина обратимся к истории его создания. Рукописи «Путешествия в Арзрум» традиционно делят на две группы: к 1829 году относят текст, который условно можно назвать «Путевыми записками». Именно с подзаголовком «Извлечено из путевых записок А. Пушкина» был напечатан Пушкиным отрывок «Военная Грузинская дорога» в «Литературной газете» в 1830 году [4]. Ему посвящена статья Булгарина 1830 года, опубликованная в «Северной пчеле», в которой представлено очевидное разочарование от записок Пушкина. Основной претензией становится как раз способ представления военных событий на Кавказе в травелоге автора: отмечается, что ждали патриотической чувствительной поэзии, воспевающей подвиги русских воинов, а получили некую «бесцветную картину».

Хотелось бы подробнее проанализировать особенность точки зрения субъекта повествования в этом отрывке. В первой публикации путевых записок А. С. Пушкина акцентируется внимание на том, что субъект повествования описывает военную грузинскую дорогу с точки зрения стороннего наблюдателя, путешественника. Это проявляется как в номинациях своей роли, статуса,

так и в том, какие объекты реальной действительности выбираются рассказчиком для описания. Приведем некоторые примеры: «На сей раз приятнее было бы мне *путешествовать* (курсив автора. – Н. К.) с плутами <...>. Там нашел я несколько неизвестных имен, нацарапанных на кирпичках славолюбивыми *путешественниками* <...>. Осетинцы самое бедное племя из народов, обитающих на Кавказе; женщины их прекрасны, и как слышно, очень благосклонны к *путешественникам*. <...> Тут нашли мы *путешественника* француза, который напугал нас предстоящей дорогой. <...> Мгновенный переход от грозного Кавказа к миловидной Грузии восхитителен. Воздух юга вдруг начинает повевать на *путешественника*» [4, с. 57–59]. Как можно убедиться, рассказчик в путевых записках Пушкина намеренно занимает позицию извне, описывает способ перемещения, свои личные впечатления, природу, нравы и обычаи представителей чужого мира с объективной точностью, без романтических восторгов.

Определение специфики субъекта повествования в пушкинском травелоге неоднократно становилось предметом исследования. Ключевая проблема была связана с описанием соотношения «биографического автора» и автора как субъекта повествования. Безусловно, это вопрос правомерен, потому что в основе травелога лежит реальная поездка А. С. Пушкина. «Путешествие в Арзрум» представляет собой рассказ о путешествии, которое автор проделал в 1829 году вместе с армией Ивана Паскевича во время русско-турецкой войны. «Биографический автор» проявляет себя в том, что подробно рассказывает о боевых действиях, о своих встречах с Паскевичем и Ермоловым, о том, как встретил арбу с телом убитого толпой Грибоедова и т.д. Но, безусловно, это не может быть основанием полной идентификации автора и рассказчика.

П. В. Алексеев, исследуя принципы ориентализации пространства в травелоге А. С. Пушкина, в том числе ставит и важные вопросы, касающиеся проблемы автора: «В какой степени нарратив травелога отражает реальное путешествие и каковы точки сближения интенций автора и повествователя? <...> Каков биографический и литературный контекст произведения?» [1, с. 5] Отвечая на поставленные вопросы, исследователь ориентируется на литературный контекст травелога Пушкина. По замечанию Ю. Н. Тынянова, «...герой “Путешествия в Арзрум”, авторское лицо, от имени которого ведутся записки, – никак не “поэт”, а русский дворянин, путешествующий по архаическому праву “вольности дворянской” и вовсе не собирающийся “воспевать” чьи бы то ни было подвиги» [11, с. 67–68]. С этим тезисом спорит П. В. Алексеев и, напротив, обращает внимание на неоднократное указание автора на то, что повествователь – поэт, что позволяет «выделить “литературность”, или “книжность”, как базовый принцип проведения границы между Западом и Востоком в пушкинском травелоге: демаркация мифологических границ Запада и Востока осуществляется только в пространстве культуры» [1, с. 6].

Подобные примеры разногласия литературоведов по поводу авторской позиции в травелоге Пушкина, на наш взгляд, были спровоцированы самим типом повествования, который моделирует автор, намеренно совмещая разные точки зрения, своеобразные маски, роли рассказчика. Такой прием, с одной

стороны, повторяет стереотипы в восприятии главного героя литературы путешествий, с другой стороны, позволяет сформировать принципиально иной способ выражения авторского Я в тексте травелога.

На многомерность (неоднозначность) субъекта повествования в «Путешествии в Арзрум» указывают разнообразные версии исследователей, которые иногда даже опровергают друг друга. Дискуссии вызывает и цель поездки, и, как следствие, точка зрения рассказчика, представляющего описание военных действий. Так, Ю. Н. Тынянов выделяет «нейтральность» авторского лица, его «непонятливость» как особый метод описания батальных сцен, что оказало влияние на творчество Л. Н. Толстого [11]. М. Ю. Касумова, ориентируясь на мнение Б. Томашевского, в свою очередь высказывает мысль о полной идентичности «биографического автора» и рассказчика, характеризуя эту особенность как принципиальное новаторство Пушкина в жанре путешествия: «В литературе предшествующего периода голос автора не был равен голосу героя путешествия, хотя и наделялся авторскими чертами. В “Путешествии...” авторский голос четко говорит сам о себе, рассуждает от своего имени, дистанция, порожденная искусством, отсутствует. Пушкин – активный участник событий, принимающий участие даже в военных действиях. Можно сказать, что новаторской чертой сочинения является именно автобиографизм» [5, с. 79]. Полная идентичность автора и рассказчика всегда была признаком документального травелога, однако в данном случае исследователь отступает от этой логики, характеризуя текст Пушкина все же как литературный.

Однако, следует учитывать и тот факт, что сам А. С. Пушкин как «биографический автор» в своих комментариях по поводу создания записок формулирует позицию рассказчика, обозначая две его разные роли. На эту особенность в полемике с А. Долининым указывает историк Г. Н. Антонов [2]. Критикуя статью Долинина в пушкинской энциклопедии, он напоминает, что А. С. Пушкин поехал на войну, а не просто в путешествие, целью которого является его описание. По его мнению, следует учитывать, что ещё в апреле 1828 года через А. Х. Бенкендорфа поэт просил императора о зачислении его волонтером в армию, действовавшую против турок, но получил отказ с мотивировкой, что «все места уже заняты». Год спустя, объясняя причины посещения войск, он писал А. Х. Бенкендорфу: «По прибытии на Кавказ я не мог устоять против желания повидаться с братом, который служит в Нижегородском драгунском полку и с которым я был разлучён в течение 5 лет. Я подумал, что имею право съездить в Тифлис. Приехав, я уже не застал там армии. Я написал Николаю Раевскому, другу детства, с просьбой выхлопотать для меня разрешение на проезд в лагерь. Я прибыл туда в самый день перехода через Саган-лу, и, раз я уже был там, мне показалось неудобным уклониться от участия в делах, которые должны были последовать; вот почему я проделал кампанию в качестве не то солдата, не то путешественника» [7, с. 397].

Предположим, что к этой антиномичной позиции рассказчика можно добавить и роль литератора/поэта, историка, критика, ироническую маску. Таким образом, в травелоге Пушкина скорее можно обнаружить новую синкретичную

модель субъекта повествования, с помощью которой разрушаются каноны «сентиментально-романтического путешествия», литературности в целом. На такую установку автора «Путешествия...» указывает И. Л. Багратион-Мухра-нели: «Пушкин отказывается от литературного канона сентиментальных путе-шествий и не принимает образа повествователя хождений (паломник, деловой человек, землепроходец), которые объединяют различные жанровые струк-туры древнерусских травелогов. Пушкин избегает однозначной самоидентификации. Он предстает частным человеком, туристом, представляющим чита-телю новые ландшафты и новые характеры <...>. Пушкин-повествователь из-бегает романтической восторженности своих ранних произведений, в первую очередь "Кавказского пленника", старается придать реальность описаниям, низвести на землю мифы о Востоке, свойственные романтизму...» [3, с. 160]. Подобное мнение раскрывает новаторство Пушкина в жанре путешествий в ас-пекте проблемы автора, благодаря чему «Путешествие в Арзрум» становится в русской литературе «прецедентным текстом», определяющим соотношение «литературности» и документальности.

Для того чтобы выделить новые способы выражения авторской индивиду-альности в тексте о путешествии, обратимся к основному варианту травелога А. С. Пушкина «Путешествие в Арзрум». Если в отрывке, напечатанном в «Ли-тературной газете», в большей степени выделялась позиция путешественника, то в основном тексте, опубликованном в журнале «Современник» в 1836 году, она усложняется и модифицируется. Позиция путешественника очевидно кон-трастирует с прежней сентиментально-романтической традицией: задача рас-сказчика в большей степени заключается в необходимости представить макси-мально объективное описание чужого мира, разрушить сложившиеся в литера-туре путешествий шаблоны и стереотипы. Русский путешественник Пушкина, имея в виду литературный контекст периода начала XIX века, демонстрирует принципиально иную точку зрения на традиционные кавказские образы и сю-жеты. Так, например, типичный образ «кавказского пленника» не раз упоми-нается на страницах путевых записок, но предельно буднично и реалистично: «Дорога наша сделалась живописна. Горы тянулись над нами. На их вершинах ползали чуть видные стада и казались насекомыми. Мы различили и пастуха, быть может, русского, некогда взятого в плен и состарившегося в неволе» [8, с. 4]. Фигура пленника, характерная для романтического любовного сюжета, неоднократно появляется в повествовании, но постоянно не оправдывает ожи-дание читателей, не получая должного развития в сюжете.

В контексте описания своих дорожных впечатлений рассказчик упоми-нает и реакцию на текст «Кавказского пленника»: «Здесь нашел я измаранный список "Кавказского пленника" и, признаюсь, прочел его с большим удоволь-ствием. Все это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно» [8, с. 5]. В этом комментарии обращает на себя внимание слово «угадано», что свидетельствует о совпадении литературного и документального, вымышлен-ного и достоверного взгляда на мир Кавказа.

Поэтическому взгляду на природу чужого мира рассказчик постоянно противопоставляет видение более прагматическое, не окрашенное романтическим восприятием: «Скоро притупляются впечатления. Едва прошли сутки, и уже рев Терека и его безобразные водопады, уже утесы и пропасти не привлекали моего внимания. Нетерпение доехать до Тифлиса исключительно овладело мною. Я столь же равнодушно ехал мимо Казбека, как некогда плыл мимо Чатырдага. Правда и то, что дождливая и туманная погода мешала мне видеть его снеговую гряду, по выражению поэта, подпирающую небосклон» [8, с. 8].

Фактически полный текст травелога Пушкина, созданный из путевых записок 1829 года, становится своеобразным «ответом», «самооправданием» автора, получившего упрек от другого автора-путешественника. Эта установка открыто выражается в предисловии к полному тексту «Путешествия...»: «Признаюсь: эти строки французского путешественника, несмотря на лестные эпитеты, были мне гораздо досаднее, нежели брань русских журналов. *Искать вдохновения* (курсив автора. – Н. К.) всегда казалось мне смешной и нелепой причудой: вдохновения не сыщешь; оно само должно найти поэта. Приехать на войну с тем, чтобы воспевать будущие подвиги, было бы для меня с одной стороны слишком самолюбиво, а с другой слишком непристойно. Я не вмешаюсь в военные суждения. Это не мое дело» [8, с. 1]. Показательно, что в этой части предисловия автором сделан акцент на «личной» заинтересованности в создании травелога, на что указывает обилие личных местоимений (мне, меня, я, мое). Именно степень личной заинтересованности субъекта повествования в создании текста о путешествии создает эффект достоверности и автобиографизма. Хотя в финале предисловия читатель наблюдает скорее рефлексии рассказчика по поводу процесса текстопорождения, а не описание особенностей содержания: «Обвинение в неблагодарности не должно быть оставлено без возражения, как ничтожная критика или литературная брань. Вот почему решил я напечатать это предисловие и выдать свои путевые записки, как *все* (курсив автора. – Н. К.), что мною было написано о походе 1829 года» [8, с. 2]. Важнее становится ответ на вопросы: *зачем* написано, *как* написано, чем *что* написано.

Анализ процесса моделирования субъекта повествования в травелоге Пушкина позволяет выявить различные способы сочетания разных ролей/масок рассказчика. Наиболее частотным вариантом является соединение позиции путешественника и литератора/поэта (как проекции «биографического автора»). Описывая дорогу, ландшафт, нравы и обычаи чужого мира, рассказчик часто приводит в качестве примера либо известные литературные тексты (содержание которых он опровергает), либо высказывания других путешественников. В этом отношении интересен фрагмент, в котором иронически противопоставлена точка зрения просвещенного дворянина, путешествующего по Европе, и турецких пленников: «На другой день поутру отправились мы далее. Турецкие пленники разрабатывали дорогу. Они жаловались на пищу, им выдаваемую. Они никак не могли привыкнуть к русскому черному хлебу. Это напомнило мне слова моего приятеля Шереметева по возвращении его из Па-

рижа: “Худо, брат, жить в Париже: есть нечего; черного хлеба не допросишься!”» [8, с. 15]. Оппозиция Восток-Запад как свое-чужое становится материалом для выражения ориентальной авторской точки зрения. В целом национальное самосознание автора как субъекта повествования является отдельным материалом для рефлексии в содержании путевых записок. Именно в процессе восприятия чужого происходит у рассказчика осознание собственной национальной идентичности.

С этим связано и описание сильного эмоционального переживания рассказчика по поводу перехода через границу. В «Путешествии в Арзрум» (глава 2) есть место, показывающее, как мысль о «загранице» сочеталась с путешествием в Арзрум: «“Вот и Арпачай”, – сказал мне казак. Арпачай! наша граница! Это стоило Арарата... Никогда еще не видел я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимую мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по Югу, то по Северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России» [8, с. 18]. Как правило, исследователи выявляют в этом фрагменте автобиографический элемент – стремление Пушкина покинуть Россию, мечту поэта о побеге. В то же время, кроме разочарования по поводу невозможности осуществить задуманное, в речи рассказчика выражается иронический подтекст, направленный на собственную маску «псевдосентиментального» путешественника, чьи восторженные риторические восклицания в одно мгновение разрушаются реальностью.

Подобные примеры выражения самоиронии рассказчика по поводу стереотипности/шаблонности собственного сознания становятся ещё одним способом описания авторской литературной рефлексии. Показательным примером такой стратегии становится эпизод, в котором описана встреча с персидским поэтом Фазил-Ханом: «Я, с помощью переводчика, начал было высокопарное восточное приветствие; но как же мне стало совестно, когда Фазил-Хан отвечал на мою неуместную затейливость простою, умной учтивостью порядочного человека! “Он надеялся увидеть меня в Петербурге; он жалел, что знакомство наше будет непродолжительно и проч.”. Со стыдом принужден я был оставить важно-шутливый тон и съехать на обыкновенные европейские фразы. Вот урок нашей русской насмешливости» [8, с. 16]. Обращает на себя внимание, в первую очередь, стилистическая неоднородность речи рассказчика: саморефлексия по поводу неверной выбранной формы обращения к поэту выражается с помощью разных лексических единиц: сниженных, разговорных («съехать на обыкновенные европейские фразы») и возвышенно-романтических («неуместная затейливость», «высокопарное»). Кроме того, важно отметить и прием генерализации: в финале эпизода рассказчик неожиданно переходит с формы повествования от лица Я (единственного числа) к форме МЫ (множественного числа) – «вот урок нашей русской насмешливости», что демонстрирует его причастность к национальному характеру и тем самым позволяет снять с себя

определенную степень ответственности. В то же время рассказчик таким способом включает и читателя в свой процесс самоанализа с точки зрения выявления особенности национальной идентичности.

Обращение к читателю как к своеобразному оппоненту рассказчика, моделирующего повествование в тексте травелога, встречается в тех фрагментах путевых записок, где намеренно разрушается шаблонность восприятия чужого мира. Эффект обманутого ожидания дополняется стремлением рассказчика «включить» читателя в процесс со-творчества. Так, описывая посещение бани в женский день, а далее гарема, субъект повествования постоянно фиксирует внимание читателя на моментах удивления, несовпадения реальной картины с воображаемой: «При входе в бани сидел содержатель, старый персиянин. Он отворил мне дверь, я вошел в обширную комнату и что же увидел? Более пятидесяти женщин, молодых и старых, полуодетых и вовсе не одетых, сидя и стоя раздевались, одевались на лавках, расставленных около стен. Я остановился. “Пойдем, пойдем, – сказал мне хозяин, – сегодня вторник: женский день. Ничего, не беда”. – “Конечно не беда, – отвечал я ему, – напротив”. Появление мужчин не произвело никакого впечатления. Они продолжали смеяться и разговаривать между собою. Ни одна не поторопилась покрыться своею *чадрой* (курсив автора. – *Н. К.*); ни одна не перестала раздеваться. Казалось, я вошел невидимкой» [8, с. 19]. И риторический вопрос, и форма «казалось», и воспроизведенный диалог с содержателем выражают внутренний диалог в сознании рассказчика, способ осмыслить необычность, непривычность увиденного в реальности, показать, насколько обыденное не совпадает с вымышленным, воображаемым. Стереотипность восприятия чужого мира соотносится в сознании рассказчика с «литературными канонами». Особенно это проявляется в сцене описания посещения гарема: «Все они были приятны лицом, но не было ни одной красавицы; та, которая разговаривала у двери с г. А., была, вероятно, повелительницею харема, сокровищницею сердец, розою любви – по крайней мере я так воображал <...>. Таким образом, видел я харем: это удалось редкому европейцу. Вот вам основание для восточного романа» [8, с. 20]. Однако увиденное в гареме не производит должного впечатления на рассказчика, тем более не дает ему основания для написания литературного текста, а скорее разрушает романтические литературные шаблоны. В связи с чем он делегирует эту роль читателю, предлагая материал для некоего условного «восточного романа».

Установка рассказчика создать принципиально иное повествование о путешествии на Восток выражается и в его стремлении изменить язык описания знакомых реалий, перекодировать известные представления об увиденном пространстве: «Не знаю выражения, которое было бы бессмысленнее слов: азиатская роскошь. Эта поговорка, вероятно, родилась во время крестовых походов, когда бедные рыцари, оставя голые стены и дубовые стулья своих замков, увидели в первый раз красные диваны, пестрые ковры и кинжалы с цветными камушками на рукояти. Ныне можно сказать: азиатская бедность, азиатское свинство и проч., но роскошь есть, конечно, принадлежность Европы» [8,

с. 17]. Так перед читателем выстраивается новая система координат, в которой снижается пафос общепринятой точки зрения на окружающую действительность Кавказа.

Наиболее наглядным примером, демонстрирующим откровенную иронию рассказчика по отношению к восприятию письменного текста, становится эпизод, в котором послание калмычке выполняет роль «письменного предписания»: «Мой армянин толковал мне как умел военные действия, коим сам он был свидетелем. Заметя в нем охоту к войне, я предложил ему ехать со мною в армию. Он тотчас согласился. Я послал его за лошадьми. Он явился вместе с офицером, который потребовал от меня письменного предписания. Судя по азиатским чертам его лица, не почел я за нужное рыться в моих бумагах и вынул из кармана первый попавшийся мне листок. Офицер, важно его рассмотрев, тотчас велел привести его благородию лошадей по предписанию и возвратил мне мою бумагу; это было послание к калмычке, намаранное мною на одной из кавказских станций» [8, с. 21]. Важность и официальная роль офицера очевидно профанируется стилистически сниженным комментарием рассказчика по поводу настоящего содержания бумаги (листка). Можно предположить, что в этом эпизоде выражается ирония не только по отношению к непрофессиональности офицера с «азиатскими чертами лица», но и в целом к официальному дискурсу письма, ограничивающему индивидуальную свободу автора как субъекта повествования. Не случайно письменное предписание, официально разрешающее перемещаться в пространстве чужого мира, подменяется сугубо интимным, личным (любовным), частным посланием. А листок, в свою очередь, ещё раз напоминает читателю эпизод, в котором, пародируя романтический сюжет, повествователь бежит от калмычки, оставив несостоявшуюся возлюбленную пить тошнотворный чай с бараньим жиром и солью.

Следует указать, что рассказчик насмешливо относится ко всем официальным документам, подтверждающим разрешение на поездку. Обратим внимание на фрагмент, в котором он является к душетскому городничему: «Я требовал, во-первых, комнаты, где бы мог раздеться, во-вторых, стакан вина, в-третьих, абза для моего провожатого. Городничий не знал, как меня принять, и посматривал на меня с недоумением. Видя, что он не торопится (курсив автора. – Н. К.) исполнить мои просьбы, я стал перед ним раздеваться, прося извинения *de la liberté grande*. К счастью, нашел я в кармане дорожную, доказывающую, что я мирный путешественник, а не Ринальдо Ринальдини. *Благословенная хартия возымела тотчас свое действие...*» [8, с. 15]. Позиция «мирного путешественника» соотносится с точкой зрения стороннего наблюдателя, человека, не включенного в официальный шаблонный контекст. Но все же необходимо констатировать, что и такая роль рассказчика является маской, под которой проглядывает личность с серьезными возражениями чисто военного характера, обнаруживающими тонкую военную осведомленность «штатского» автора. В связи с чем стоит вернуться к сочетанию точек зрения в повествовании о путешествии, сформулированному Пушкиным: «Я проделал кампанию в качестве не то солдата, не то путешественника...».

Точка зрения солдата, военного выражается в тексте путевых записок в описании стремления рассказчика попасть на войну, несмотря ни на какие препятствия: «Я поехал по широкой долине, окруженной горами. Вскоре увидел я Карс, белеющийся на одной из них. Турок мой указывал мне на него, повторяя: *Карс, Карс!* и пускал вскачь свою лошадь; я следовал за ним, мучась беспокойством: участь моя должна была решиться в Карсе. Здесь должен я был узнать, где находится наш лагерь и будет ли еще мне возможность догнать армию. Между тем небо покрылось тучами и дождь пошел опять; но я об нем уж не заботился» [8, с. 22]. Такая восторженность и нетерпение контрастируют с фрагментом описания боя, в котором фокус внимания рассказчика как участника военных действий смещается в другую сторону: он выделяет в общей массе сражающихся фигуру мертвого молодого турка: «Лошадь моя, закусив повод, от них не отставала; я насилу мог ее сдержать. Она остановилась перед трупом молодого турка, лежавшим поперек дороги. Ему, казалось, было лет 18, бледное девическое лицо не было обезображено. Чалма его валялась в пыли; обритый затылок прострелен был пулею. <...> Вот все, что в то время успел я увидеть» [8, с. 23]. Эпизод очевидно демонстрирует взгляд на войну как на противоестественное событие, что будет основой произведений Л. Н. Толстого, в которых описание смерти юного героя на поле боя станет символическим выражением авторской антивоенной позиции.

Таким образом, «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина становится примером нового типа травелога, прецедентным текстом, в котором на первый план выходит процесс моделирования субъекта повествования с целью разрушить литературные шаблоны, создать подобие объективного восприятия реальности. Именно прием использования «нарративной маски», по мнению А. Шёнле, помогает Пушкину «ограничивать и индивидуализировать внелитературную реальность», а образ антисентиментального путешественника позволяет «отбросить избитые условности литературы путешествий и трезво взглянуть на встречающиеся реалии» [12, с. 194]. Поддерживая выводы исследователя, обратим внимание также и на способы создания разных ролей субъекта повествования, к которым можно отнести пародирование, иронию, направленную на принципы изображения реальности, язык описания объектов действительности, манеру выражения авторской индивидуальности, прием сочетания общего, официального и частного, интимного, создание эффекта обманутого ожидания, минус-приемы, представленные в большей степени в описании сюжетных ситуаций, ориентированных на сентиментально-романтические шаблоны, изменение фокуса изображения объектов действительности в чужом мире, перекодировка языка описания привычных реалий. Указанные варианты демонстрируют установку автора травелога на различение фигур «биографического автора» и субъекта повествования с целью сохранения собственной индивидуальности и творческой свободы. Ориентация на достоверность изображаемых явлений выдвигает на первый план документальное начало, что оказывает существенное влияние на развитие литературы путешествий в пушкинскую эпоху.

Список литературы

1. Алексеев П. В. Ориентализация пространства в «Путешествии в Арзрум» А. С. Пушкина // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 382. – С. 5–12.
2. Антонов Г. Н. «Я проделал кампанию в качестве не то солдата, не то путешественника...». Критика энциклопедической статьи о работе А. С. Пушкина «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» // Военно-исторический журнал. – 2022. – № 1. – С. 114–118.
3. Багратион-Мухранели И. Л. Мотив чудесного исцеления в «Путешествии в Арзрум» А. С. Пушкина // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». – 2013. – Вып. 6. – С. 160–167.
4. Военная грузинская дорога (извлечено из путевых заметок А. Пушкина) // Литературная газета. – № 6. – 1830. – С. 57–59.
5. Касумова М. Ю. Исследование Востока художественными средствами в жанре «путешествия» // Международный научно-исследовательский журнал. – Вып. № 3 (34). – 2015. – С. 78–79.
6. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина и их место в русской культуре // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. – Л., 1987. – С. 582–606.
7. Письмо А. С. Пушкина А. Х. Бенкендорфу 10 ноября 1829 г. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 т. – М., Л.: АН СССР, 1937–1949. – Т. XIV. – С. 397.
8. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т. 5.
9. Роботи Т. Литература «путешествий» // Русская проза. – Л., 1926. – С. 42–74.
10. Сиповский В. В. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». – СПб., 1899. – 578 с.
11. Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – М.; Л., 1936. – С. 57–73.
12. Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. – СПб.: Академический проект, 2004. – 272 с.

Natalia V. Konstantinova

"Journey to Arzrum" by A. S. Pushkin in the History of the Development of the Documentary Travelogue of the XIX century

The report considers A. S. Pushkin's "Journey to Arzrum" as a precedent text in the history of Russian travel literature of the XIX century, special attention is paid to its influence on the formation of a new stage in the development of documentary travelogue in the aspect of the author's problem.

Key words: documentary travelogue, literary journey, precedent text, author's problem.

For citation: Konstantinova, N. V. (2023) "Journey to Arzrum" by A. S. Pushkin in the History of the Development of the Documentary Travelogue of the XIX century. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 21–31.

И. П. Черноусова

Фольклорные формулы в сказках А. С. Пушкина (К проблеме стереотипности и уникальности традиционных формул в авторских сказках)

В статье анализируется функционирование фольклорных формул в сказках А. С. Пушкина, где представлены все виды традиционных формул из разных жанров фольклора: инициальные, медиальные и финальные, а также словосочетания с постоянными эпитетами. Отмечена уникальность этих формул в творчестве гениального русского поэта и прозаика.

Ключевые слова: фольклорные формулы, инициальные, медиальные и финальные формулы, постоянные эпитеты, формульные диалог и полилог, сказки А. С. Пушкина.

Для цитирования: Черноусова И. П. Фольклорные формулы в сказках А. С. Пушкина (К проблеме стереотипности и уникальности традиционных формул в авторских сказках) // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 31–39.

Изучением языковых, стилистических, литературных и лингвокультурологических особенностей сказок А. С. Пушкина занимались многие ученые: М. К. Азадовский [1], Т. В. Зуева [5; 6], Д. Н. Медриш [7], Г. В. Токарев [15] и др. Работы, посвященные исследованию фольклорных формул (устойчивых словесных конструкций) в творчестве А. С. Пушкина, отсутствуют, хотя именно формулы, органично вплетенные в языковую ткань сказок, выделяются среди всего фольклорного богатства, представленного в творчестве гениального поэта и сказочника, и составляют одну из ярких особенностей стиля его произведений. В этом состоит **новизна** предпринятого исследования.

Погружение в сказочный мир, в создании которого важную роль играют традиционные формулы, отличается **актуальностью**, поскольку в этом мире утверждаются и отстаиваются вечные человеческие ценности, составляющие основу гуманизма. Обращение к сказкам А. С. Пушкина помогает понять «русский дух», или русскую ментальность, где главным является оптимизм русского народа, порожденный верой в нравственную силу человека.

К фольклорным формулам мы относим также формульные диалоги и полилоги, характеризующиеся семантической тождественностью и устойчивой структурой: типовой последовательностью и типовым соединением реплик, состоящих из фольклорных формул. В сказках А. С. Пушкина нами отмечены все виды традиционных формул из разных жанров фольклора: инициальные, медиальные и финальные, а также словосочетания с постоянными эпитетами. Постоянные эпитеты *синее море*, *широкое поле*, *пир честной* (ср.: в былинах *почетный пир*), *золотой*: *золотая рыбка* («Сказка о рыбаке и рыбке»), *золотой петушок* («Сказка о золотом петушке»), *золотой орех*, *золотая скорлупа*, *златая чешуя* («Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди»). В русской волшебной сказке *золотой* означает следующее: связанный с тридесатым царством, подобный солнцу: золотыми являются животные и предметы, добытые из иного мира, «тридевятого царства, тридесятого государства»: *свинка-золотая щетинка*, *уточка-золотой хохолок (золотые перышки)*, *олень-золотые рога (золоторогий)*, *золотохвостый конь*, *золотогривая кобыла*, *золоторогая коза*, *лань (золотые рога)*, *золотая ветка*, *золотые яблочки*, *золотой дуб с серебряными ветвями*, *золотая сосна*, *царица золотые кудри*, *золотое кольцо*, *золотое веретенец*, *золотое яичко*, *золотое пялечко*, *золотой молоточек*, *золотое блюдечко*, *золотая гора*, *золотая клетка*, *золотой баумачок* и др. «Золотая окраска предметов, связанных с тридесатым царством, есть окраска солнца» [10, с. 293]. Золотые животные и другие диковинки, принадлежащие иному миру, и люди, находящиеся в ином мире, являются «объектами поиска».

Рассмотрим функционирование и специфику фольклорных формул в «Сказке о царе Салтане...». В основу инициальной формулы в «Сказке о царе Салтане...» лег формульный полилог, состоящий из трех параллельно построенных реплик, принадлежащих трем сестрам-красавицам: старшая и средняя обещают напрядь, вышить, выткать различные изделия или накормить всех, или доставить говорящего кота-баюна, который умеет рассказывать сказки,

младшая – родить царю чудесных детей, имеющих исключительную внешность: «*Старшая говорит / сказала: «Если б / кабы на мне женился / меня взял Иван-царевич, я б ему напяла рубашку тонкую, гладкую, какой во всем свете не спрядут / вышила ему ковер-самолет; куда похочешь – туда и лети! / одной ниткой одену все твое войско!»*. Средняя / другая говорит / сказала: «*А если б на мне женился / меня взял, я одной крошкой накормлю все войско! / выткала ему кафтан из серебра, из золота, и сиял бы он как Жар-птица / с собой привезла кот-баюна: кот-баюн сказки рассказывает – на три версты слышно*». Меньшая говорит / сказала: «(А я ни прясть, ни ткать не умею), а *если бы он меня полюбил / взял Иван-царевич, я бы родила / принесла ему (двух / троих / семь / девять) сынов, (что ни ясных соколов): по колена ноги в золоте, по локти руки в серебре, во лбу солнце / солнышко, а на затылке (светел) месяц, по бокам / косицам / кругом волос часты мелки звездочки / звезды [да одну дочь, которая как улыбнется – посыплются розовые цветы, а как заплачет – то дорогой жемчуг!]*». Инвариант полилога составлен из сказок разных сборников [8, № 283–289; 3, № 63; 12, № 5].

*Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
«Кабы я была царица, –
Говорит одна девица, –
То на весь крещеный мир
Приготовила б я пир».
«Кабы я была царица, –
Говорит ее сестрица, –
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».
«Кабы я была царица, –
Третья молвила сестрица, –
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря» [11].*

При описании роста ребенка, находящегося в бочке, автор использует сказочную формулу «*расти не по дням, а по часам*», ставшую фразеологизмом: *И растет ребенок там / Не по дням, а по часам* [11].

В русской народной сказке в этой формуле закодировано значение: «Так растет истинный герой, обладающий необыкновенной красотой, физической силой и магическим знанием, способный выполнить трудные задачи любой сложности» [16, с. 51]. Скорость роста в русской народной сказке усиливается сравнением с подъемом теста на опаре или подъемом в гору:

«Стали ребятки расти не по дням, а по часам, как хорошее тесто на опаре поднимается, так и они вверх тянутся» [8, № 237, с. 278]; *Зачал Ивашко расти не по годам, а по часам; что час, то на вершок выше подается, словно кто его в гору тащит* [8, № 141, с. 304].

Говоря о готовности князя Гвидона искать невесту (царевну Лебедь) «*за тридевять земель*», А. С. Пушкин также употребляет фольклорную формулу, ставшую фразеологизмом, в сокращенном виде:

*Что готов душою страстной
За царевною прекрасной*

*Он пешком идти отсель,
Хоть за **тридевять** земель [11].*

Сравните: в русской волшебной сказке в формуле «за **тридевять** земель, в **тридесятом** царстве» содержится информация о местонахождении чудесного брачного партнера в образе животного или птицы и чудесных детей:

*«Ох, Иван-царевич! Что же ты наделал? Если б немножко ты подождал, я бы вечно была твоею; а теперь прощай! Ищи меня за **тридевять** земель, в **тридесятом** царстве – у Кощея Бессмертного» [8, № 269, с. 335]; «Это что за чудо! Вот диво – так диво: за **тридевять** земель, в **тридесятом** царстве есть три братца родные – по колена в серебре, по грудь в золоте, во лбу светел месяц, по бокам часты звезды!» [8, № 286, с. 385].*

В основе диалога, который ведется между царем Салтаном и гостями-корабельщиками, лежит сказочный формульный диалог, первая реплика которого содержит вопрос к каликам, нищим старцам или купцам-торговцам, а вторая реплика – информацию о какой-то диковинке (чудесных дворце, саде, необыкновенной мельнице, спрятанных чудесных братьях [8, № 283-287], поющем дереве и птице-говорунье [8, № 288–289]): «Гой, купцы-торговцы, люди бывалые! – говорит Иван-царевич. – Вы много морей изъездили, много разных земель видели, не слыхали ль где каких новостей? / Где вы были-пробывали, что видели-повидали?» – «На море-океане, на таком-то острове доселева рос дремучий лес да разбой стоял: нельзя было ни пешему пройти, ни конному проехать / прежде был мох да болото, пень да колода, там теперь такой **дворец**, какого лучше во всем свете нет / ни в сказке сказать, ни пером написать, там **сад** – во всем царстве не сыскать, там **люди** – в белом свете не видать! Там мы были-пробывали, три родных братца нас угощали: **во лбу солнце, на затылке месяц, по бокам часты звезды**, и живет с ними и любит на них мать-царевна прекрасная» Инвариант диалога составлен из сказок [8, № 283–286].

*«Ой вы, гости-господа,
Долго ль ездили? куда?
Ладно ль за морем иль худо?
И какое в свете чудо?»
Корабельщики в ответ:
«Мы объехали весь свет;
За морем житьё не худо,
В свете ж вот какое чудо:
В море остров был крутой,
Не привальный, не жилой;
Он лежал пустой равниной;
Рос на нем дубок единый;
А теперь стоит на нем
Новый **город со дворцом**,
С златоглавыми церквами,
С теремами и садами,
И сидит в нем князь Гвидон;
Он прислал тебе поклон» [11].*

Особо выделяются реплики, построенные на приеме ступенчатого сужения образов: «...художественное пространство последовательно сокращается вокруг предмета, составляющего поэтический центр, до тех пор, пока не называется сам этот предмет» [5, с. 21]. Впервые этот композиционный прием получил характеристику в трудах Б. М. Соколова, который отметил самую важную роль последнего, наиболее «суженного» в своем объеме образа: «...на нем фиксируется главное внимание, он является вершиной главнейшего тематического напряжения...» [14, с. 399]. В русской народной сказке такие образы ступенчато следуют друг за другом: *море-океан – остров – дворец – зеленый сад – мельница – золотой столб – ученый кот – песни, сказки / золотая сосна – птицы – песни / дети* во лбу солнце, на затылке месяц, по бокам часты звезды:

«Гой, купцы-торговцы, люди бывалые! – говорит Иван-королевич. – Вы много морей изъездили, много разных земель видели; не слышали ль где каких новостей?» Отвечают ему купцы: *«На море-океане, на таком-то острове живет во дворце прекрасная королевна с сыном; около дворца зеленый сад раскинулся, в том саду есть мельница – сама мелет, сама веет, на сто верст пыль мечет; возле золотой столб стоит с золотой клеткою, и ходит по тому столбу ученый кот; вниз идет – песни поет, вверх поднимается – сказки сказывает. Да растет в саду золотая сосна, на ней сидят птицы райские, поют песни царские!»* [8, № 286, с. 385].

Сравните: в «Сказке о царе Салтане...» во второй реплике диалога сообщается о таких диковинках, как чудесная белка, тридцать три богатыря и прекрасная невеста. Пушкин, используя прием ступенчатого сужения образов, выстраивает их концентрически с чудесной белкой в центре: *море – остров – град – ель – хрустальный дом – белка – песенки, орешки – скорлупки золотые, ядра:*

*«Ой вы, гости-господа,
Долго ль ездили? Куда?
Ладно ль за морем иль худо?
И какое в свете чудо?»
Корабельщики в ответ:
«Мы объехали весь свет;
За морем житье не худо,
В свете ж вот какое чудо:
Остров на море лежит,
Град на острове стоит
С златоглавыми церквами,
С теремами и садами;
Ель растет перед дворцом,
А под ней **хрустальный дом;**
Белка в нем живет ручная,
Да затейница какая!
Белка **песенки** поет
Да **орешки** все грызет;
А орешки не простые,
Всё **скорлупки золотые,**
Ядра – чистый изумруд...»* [11]

При описании тридцати трех богатырей А. С. Пушкин обращается к сказочной формуле, используемой для выражения сходства у людей:

*Тридцать три богатыря,
Все красавцы молодые,
Великаны удалые,
Все равны, как на подбор,
С ними дядька Черномор* [11].

При сравнении со сказочной формулой «*рост в рост, волос в волос, голос в голос, платье в платье / одежей равны*» и ее вариантами «*в один рост, в один толст, в одну красу*» (у человека), – «*перо в перо, хвост в хвост, голова в голову*» (у животных), которые в русской народной сказке закреплены за стереотипной ситуацией выбора невесты или сына, отданного в хитрую науку, из двенадцати одинаковых, мы видим, что поэт, сохранив традиционное значение, изменяет количество одинаковых людей и языковое воплощение формулы: предложенное им сравнение *как на подбор*, которое рифмуется со словом *Черномор*, обобщает все варианты сказочной формулы.

Часть фольклорной формулы, описывающей в русской народной сказке внешность чудесных детей царицы, послужила основой для написания «портрета» царевны Лебеди в «Сказке о царе Салтане...»:

*Днем свет божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косою блестит,
А во лбу звезда горит* [11].

Образ белой лебедушки, который в русских лирических песнях является символом девушки-невесты, известен также волшебным сказкам и былине «Михайло Потык», где Марья-лебедь белая, в отличие от сказки, – представительница враждебного герою мира. Как справедливо заметила Т. В. Зуева, «Пушкину было недостаточно художественных ресурсов волшебной сказки» [5, с. 78], и он обратился к другим жанрам фольклора. Продолжение описания «портрета» Лебеди:

*А сама-то величава,
Выплывает, будто павя;
А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит* [11], –

связано с былинным материалом. Сравнивая с формулой в былинке, представляющей динамический портрет красавицы и содержащей сравнения с животными и птицами: *Походка пав(л)иная / лани белою. Поскок зайушки, Поворот горностаюшки. Речь умильная / лебединая / будто белья лебеди пролетныя*, – мы видим, что А. С. Пушкин для описания плавной походки, подчеркивающей грациозность и величие прекрасной царевны Лебеди, выбрал только сравнение с павой, для характеристики речи он предлагает свое сравнение: «*Словно реченька журчит*». Ср.: *Походочка у ней такъ павиная, / Ргъчь-то у ней лебединая* [9, № 195, с. 602–603]; *Шьчыбы походочка у ей была павинная, / Тиха ргъчь-то бы у ей да лебединая...* [2, № 9, с. 78].

Пролог к поэме «Руслан и Людмила» изобилует сказочными формулами: «*Избушка там на курьих ножках / Стоит без окон, без дверей*»; «*Там русский дух... там Русью пахнет!*»; «*И там я был, и мед я пил*» [11].

Можно согласиться с Т. В. Зуевой, которая считает, что поэт предлагает читателю новое содержание традиционных сказочных формул: *русский дух* – «это духовный мир народа, понимание народом прекрасного прежде всего как доброго, нравственного», а сокращенный вариант сказочной формулы «*мед я пил*» – значит «наслаждался прелестью сказок» [5, с. 36]. В Прологе к поэме «Руслан и Людмила» А. С. Пушкин также использует фольклорный прием ступенчатого сужения образов, в центре находится ученый кот, умеющий петь песни и рассказывать сказки: *лукоморье – дуб – цепь – кот ученый – песнь, сказка*.

*У лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том:
И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом;
Идет направо – песнь заводит,
Налево – сказку говорит... [11].*

В «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» используется фольклорная формула, построенная на синтаксическом параллелизме, в редуцированном варианте, с отсутствием последней части, которая в русской народной сказке содержит информацию о самопросватанье: «*Коли ровня мне (добрый / молодой молодец, млад человек) – будь мой (бого)суженый / жених / милый (сердечный) друг / родной (обрученный) муж / пойду за него замуж*».

*Коль ты старый человек,
Дядей будешь нам навек.
Коли парень ты румяный,
Братец будешь нам названный.
Коль старушка, будь нам мать,
Так и станем величать.
Коли красная девица,
Будь нам милая сестрица [11].*

В сказке А. С. Пушкина так обращаются богатыри к царевне, а в русской народной сказке – красная девица в виде птицы к герою, укравшему у нее крылья или одежду: «*Кто взял / скрал / у кого (есть) мои крылышки (сорочка, платье(-иц-)е), отзовись / выходи. Коли (если)* [наименование пола и возраста] – *то будь* [наименование родства]». Т. В. Зуева называет эту формулу «формулой вызывания» [5, с. 101].

Описывая деятельность семи богатырей, А. С. Пушкин перечисляет те же этнонимы, что и в былинах «Добрыня чудь покорила» и «Михайло Скопин» из хорошо известного поэту сборника Кирши Данилова, в которых представлен обобщенный собирательный образ врага русского народа («орды немирные»), состоящий из семи этносов:

*Вырубил чудь белоглазую,
Прекротил сорочину долгополую
И тех черкас петигорских,*

*А и тех калмыков с татарами,
Чукиши все и алюторы!»* [4, № 21, с. 140].

При сравнении с былинной формулой мы видим, что в сказке А. С. Пушкина представлен ее редуцированный вариант, состоящий из трех этносов:

*Сорочина в поле спешить,
Иль башку с широких плеч
У татарина отсечь,
Или вытравить из леса
Пятигорского черкеса* [11].

Фольклорная формула, встречающаяся в сказках и былинах после оживления героя или героини с помощью мертвой и живой воды, употребляется в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» в ситуации, когда невеста оживает от бурных чувств жениха:

*И о гроб невесты милой
Он ударился всей силой.
Гроб разбился. Дева вдруг
Ожила. Глядит вокруг
Изумленными глазами,
И, качаясь над цепями,
Привздохнув, произнесла:
«Как же долго я спала!»* [11].

Здесь сон так же, как и в фольклорной формуле «*Как я долго спал!*», имеет значение: временная символическая смерть, «состояние человека, уподобляемое смерти («вечному сну»), и один из каналов связи с потусторонним миром» [13, с. 119]:

*И в хрустальном гробе том
Спит царевна вечным сном* [11].

Ср.: «*Вот она опять плакала, щипала его, а он не слышит, спит мертвым сном*» [3, № 39, с. 116]. *Ворон брызнул мертвой водою – тело срослось, соединилось; сокол брызнул живой водою – Иван-царевич вздрогнул, встал и говорит: «Ах, как я долго спал!»* [8, № 159, с. 379].

Финальная сказочная формула «*Я там был, мед, пиво пил – И / да усы лишь обмочил*» используется А. С. Пушкиным в «Сказке о царе Салтане...» и «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» в редуцированном виде (сравните со сказочной финальной формулой: «*Я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало*»). В «Сказке о золотом петушке» употребляется инициальная фольклорная формула: «*В тридевятом царстве, в тридесятом государстве жил-был...*», а финальная фраза: «*Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок*» [11], – отличается уникальностью: не встречается в народных сказках.

Таким образом, использование фольклорных формул в авторских сказках создают особый, неповторимый колорит сказочной картины мира. Сказки гениального поэта и прозаика А. С. Пушкина, создавшего в литературе сказочную традицию, сохранили идейное содержание фольклора, но в то же время

они отличаются новизной и оригинальностью. «Сказки Пушкина помогают понять его творчество как одно из выдающихся проявлений духовной энергии России» [5, с. 151]. И в этом заключается их непреходящая ценность.

Список литературы

1. Азадовский М. К. Пушкин и фольклор // Литература и фольклор. – М.-Л., 1938. – С. 5–64.
2. Бѣломорскія былины, записанныя А. Марковымъ. – М.: Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропечатни А. А. Левенсонъ, 1901. – 635 с.
3. Великорусские сказки в записях И. А. Худякова. – М.-Л.: Наука, 1964. – 301 с.
4. Древние русские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М.-Л.: АН СССР, 1958. – 665 с.
5. Зуева Т. В. Сказки А. С. Пушкина: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1989. – 159 с.
6. Зуева Т. В. Фольклорные и литературные особенности сказок А. С. Пушкина // Русская речь. – 1999. – № 3. – С. 112–122.
7. Медриш Д. Н. Слово и событие в сказках Пушкина // Д. Н. Медриш. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. – С. 91–118.
8. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3-х т. – М.: Гослитиздат [Ленингр. отд-ние], 1957.
9. Пѣсни, собранныя П. Н. Рыбниковымъ (подъ ред. А. Е. Грузинскаго): въ трехъ томахъ. – Изд. 2. – М.: Изданіе фирмы «Сотрудникъ школь», 1909–1910.
10. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Лениздат, 1986. – 415 с.
11. Пушкин А. С. Сказки // Русская виртуальная библиотека. – [Эл. ресурс]. URL: <http://rvb.ru> (дата обращения: 01.03.2023).
12. Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова: в 2 кн. – СПб.: Тропа Троянова, 1998.
13. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общей редакцией Н. И. Толстого / РАН, Институт славяноведения. – М.: Международные отношения, 2012. – Т. V – 736 с.
14. Соколов Б. М. Композиция лирической песни // Русская фольклористика. Хрестоматия для вузов / Сост. С. И. Минц, Э. В. Померанцева. – М., 1965. – 470 с.
15. Токарев Г. В. Лингвокультурологические особенности сказок А. С. Пушкина // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2014. – № 8. – С. 338–346.
16. Черноусова И. П. Фольклорно-языковая картина мира в призме лингвокультурных кодов (на материале русских волшебных сказок и былин): монография. – Липецк: ЛГПУ им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2022. – 150 с.

Irina P. Chernousova

Folklore Formulas in the Fairy Tales of A. S. Pushkin (on the Problem of the Stereotypical and Unique Character of Traditional Formulas in Author's Tales)

The article analyses the functioning of folklore formulas in the A. S. Pushkin's fairy tales, where all kinds of traditional formulas (initial, medial and final) from different folklore genres as well as phrases with constant epithets are presented. The uniqueness of these formulas in the writings of the brilliant Russian poet and writer is noted.

Key words: folklore formulas, initial, medial and final formulas, constant epithets, formulaic dialogue and polilogue, A. S. Pushkin's fairy-tales.

For citation: Chernousova, I. P. (2023) Folklore Formulas in the Fairy Tales of A. S. Pushkin (on the Problem of the Stereotypical and Unique Character of Traditional Formulas in Author's Tales). Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 31–39.

«Чепец с лентами огненного цвета»: история одной реминисценции (Монтескьё – Пушкин – Тургенев – Достоевский)

В докладе анализируется переключка цветовой детали («чепец с лентами огненного цвета») с зооморфным сравнением («как тигр») в повести «Пиковая дама» А. С. Пушкина, что позволяет интерпретировать образы старухи-графини и Германна как соположенные; также анализируются возможные претексты, повлиявшие на возникновение в повести этой детали и образа тигра (Монтескьё и др.).

Ключевые слова: Пушкин, Пиковая дама, образ тигра, мотив огня, деталь, Монтескьё.

Для цитирования: Николаева Е. Г. «Чепец с лентами огненного цвета»: история одной реминисценции (Монтескьё – Пушкин – Тургенев – Достоевский) // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 40–47.

В русской литературе разного рода реминисценции, отсылки к «Пиковой даме» А. С. Пушкина имеют довольно узнаваемый характер, как правило, благодаря обращениям к сюжетообразующим элементам пушкинского текста. Таковы, например, три карты, честолюбивый герой и т. п. Однако в литературе мы можем встретить и такие межтекстовые связи с «Пиковой дамой», восприятие которых как однозначной отсылки к пушкинской повести может быть затруднено из-за отсутствия у заимствуемых элементов сюжетообразующей функции или из-за иррегулярности их использования в новых контекстах. Таким элементом является «чепец с лентами огненного цвета», составляющий костюм старухи-графини в пушкинской повести: *«Старая графиня *** сидела в своей уборной перед зеркалом. Три девушки окружали ее. Одна держала банку румян, другая коробку со шпильками, третья высокий чепец с лентами огненного цвета. Графиня не имела ни малейшего притязания на красоту давно увядающую, но сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад»* [9, VIII, Ч. 1, с. 231].

Обращение к этому фрагменту пушкинской повести мы встречаем в «Маленьком герое» (1857) Ф. М. Достоевского: *«Это была моя блондинка; но мы еще знакомы не были. И вот, как-то невзначай, засмотрелся я на ее чудно-округленные, соблазнительные плечи, полные, белые, как молочный кипень, хотя мне решительно все равно было смотреть: на чудесные женские плечи или на чепец с огненными лентами, скрывавшими седины одной почтенной дамы в первом ряду»* [3, II, с. 270]. Эту яркую пушкинскую деталь одиннадцатилетний герой-рассказчик видит в туалете одной дамы из числа гостей, собравшихся для просмотра домашнего спектакля. У Достоевского эта деталь выполняет несколько неочевидных на первый взгляд функций: является попыткой обозначить свои приоритеты в сфере литературных репутаций и иерархий, а также возможным обсуждением неудачного либретто Скриба к опере Галеви «Пиковая дама» [6].

Обращается к этой детали в повести «Первая любовь» (1860) и И. С. Тургенев, где с нею связан образ княгини Засекиной: «Княгиня с дочерью явилась за полчаса до обеда; старуха сверх зеленого, уже знакомого мне платья накинула желтую шаль и надела старомодный чепец с лентами огненного цвета» [11, С. VI, с. 317]. Писатель с помощью этой детали и других элементов, заимствованных из пушкинской повести, рисует образ матери Зины типизированным и схематичным – как безобразной старухи со скверным характером [7, с. 174].

Однако возникает вопрос: является ли эта деталь, осознаваемая Тургеневым и Достоевским как пушкинская, собственно пушкинской или в повести «Пиковая дама» она тоже заимствована? Действительно, «огненные ленты» Пушкин привносит в свое произведение из «Персидских писем» Ш. Монтескье. Причем не только саму деталь, но и образ молодящейся восьмидесятилетней старухи.

В статье В. Д. Рака обобщен свод данных о восприятии Пушкиным творчества и личности Монтескье [8]. Пушкин читал его уже в Лицее. Ш. Монтескье повлиял на политические взгляды молодого Пушкина [10, с. 58, 68, 203–204], в частности, на формирование его концепции свободы. Отражение этого влияния мы находим, например, в оде «Вольность»: Б. В. Томашевский говорит и об опосредованном влиянии Монтескье на «Вольность» Пушкина через П.-Д. Экушар Лебрена, обращавшегося к «Персидским письмам» напрямую [10, с. 346–348]. То, что Монтескье практически постоянно находился в поле зрения Пушкина, указывают как его тексты, так и заметки современников [10, с. 140, 149, 176, 338, 350–351, 353–354, 445, 469–470; 1, с. 123]. Так, согласно записи 16 сентября 1827 года в дневнике А. Н. Вульфа, посетившего накануне Пушкина в Михайловском, на столе поэта, среди других книг лежал «Montesquieu» [2, с. 135–136]. В библиотеке Пушкина было однотомное полное собрание сочинений Монтескье (Paris, 1827) [8]. Д. И. Белкин отмечает, что «Персидские письма» Монтескье повлияли на Пушкина в целом в ходе его работы над историческим романом «Арап Петра Великого» и на принципы создания им образа «молодого африканца» в частности. Так, в первой главе романа «Арап Петра Великого», над которым Пушкин в то время работал, упоминается присутствие героя при «разговорах Монтескье» [1]. Сам Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской» (1833–1834) пишет (эти слова были затем им вычеркнуты): «Монтескье, обдумывая *Дух Законов*, отдыхал на *Перс.<идских> Письмах*». В записи Пушкина имеется в виду трактат «О духе законов» («De l'esprit des lois», 1748) и роман «Персидские письма» (*Lettres persanes*», 1721) [9, XI, с. 517]. Именно из последнего произведения Монтескье Пушкин и заимствовал одну из красочных деталей для своей «Пиковой дамы».

Перейдем к текстуальному анализу. Обратимся к «Персидским письмам», в частности, к конкретному фрагменту этого эпистолярного произведения – письму Рика к Узбеку в *** из Парижа, месяца Шальвала 3-го дня, 1713 года, которое мы здесь приводим полностью:

«На днях я был в обществе, где довольно интересно провел время. Среди гостей были женщины всех возрастов: одна восьмидесятилетняя, одна шестидесяти лет, одна – сорока, а с нею племянница лет двадцати – двадцати двух. Какой-то инстинкт побудил меня подойти к последней, и она шепнула мне на ухо: "Что скажете вы о моей тетушке, которая в таком возрасте еще мечтает о поклонниках и воображает себя красавицей?" – "Она неправа, – ответил я, – такие замыслы под стать только вам". Минуту спустя я очутился возле ее тетки; тетка сказала мне: "Что вы скажете о той женщине? Ей по меньшей мере шестьдесят лет, а она сегодня больше часу провела за туалетом". – "Потерянное время, – отвечал я ей, – нужно обладать вашими прелестями, чтобы так заботиться о них". Я направился к этой несчастной старушке, жалея ее в глубине души, как вдруг она мне сказала потихоньку: "Вот умора! Посмотрите на эту женщину: ей восемьдесят лет, а она надевает ленты огненного цвета; она хочет казаться молодой; впрочем, это ей и удается: она уж впадает в детство".

"Ах ты, господи! – подумал я, – неужели мы замечаем смешное только в других? Впрочем, это счастье, – решил я вслед за тем, – что мы находим утешение в слабостях других". Однако я был в настроении позабавиться и сказал себе: довольно подниматься от младшей к старшей, спущусь-ка вниз и начну с верхушки – со старшей. "Сударыня, вы до такой степени похожи на ту даму, с которой я только что беседовал, что кажется, будто вы сестры, должно быть, вы почти ровесницы". – "Совершенно верно, сударь: когда одна из нас умрет, другая сильно перепугается; между нами, вероятно, нет и двух дней разницы".

Подишутив над этой старухой, я направился к шестидесятилетней. "Сударыня! Я держу пари и прошу вас разрешить его: я поспорил, что вы и та дама (я указал на сорокалетнюю) – сверстницы". – "Право, я думаю, – отвечала она, – что между нами нет и полгода разницы". Отлично! Так я и ожидал. Продолжим. Я спустился на ступеньку ниже и пошел к сорокалетней. "Сударыня! Сделайте милость, скажите: ведь вы только шутки ради называете барышню, которая сидит за другим столом, вашей племянницей? Вы так же молоды, как и она: у нее есть в лице даже что-то увядшее, чего у вас, конечно, нет, а яркий румянец на ваших щеках..." – "Подождите, – ответила она мне, – я действительно ей тетка, но ее мать была по крайней мере на двадцать лет старше меня; мы от разных матерей, и я слышала от своей покойной сестры, что ее дочь родилась в один год со мною". – "Это очевидно, сударыня, и, стало быть, я удивлялся не без оснований".

Дорогой Узбек! Женщины, чувствуя заранее, что им приходит конец и что прелести их увядают, желали бы вернуться назад, к юности. Эх! Как же им не обманывать окружающих? Они напрягают все усилия, чтобы обмануть самих себя и укрыться от прискорбнейшей из всех мыслей» [5, с. 88–90].

Первое текстуальное совпадение с «Пиковой дамой» – это образ восьмидесятилетней старухи из «Персидских писем»: «Да что ж тут удивительного, – сказал Нарумов, – что осьмидесятилетняя старуха не понтирует?» [9, VIII,

Ч. 1, с. 228]. Но в отличие от Монтескье у Пушкина возраст графини конкретизируется, причем Германном, персонажем, от которого было бы трудно ожидать знания ее точного возраста: *«Представиться ей, подбиться в ее милость, – пожалуй, сделаться ее любовником, – но на это требуется время – а ей восемьдесят семь лет...»* [9, VIII, Ч. 1, с. 235]. Молодые люди, собравшиеся у Нарумова, безусловно, могли знать возраст бабушки Томского, но интересно сравнить Германна с Нарумовым, который называет возраст графини*** приблизительно [9, VIII, Ч. 1, с. 228].

Возраст персонажа еще не может свидетельствовать о наличии интертекстуальных связей двух текстов – мы понимаем, что эти две восьмидесятилетние старухи связаны именно благодаря огненным лентам, данным в их портрете. Огненные ленты в обоих случаях говорят о своих обладательницах одно: они надели их вопреки своему возрасту. Огненный (очевидно, имеются в виду оттенки красного, алого, желтого цветов огня) как цвет в костюме тех времен, очевидно, считался приличным для молодого возраста, хотя окончательно цвета возраста утверждаются значительно позже, в 50-х годах XIX века. Как пишет Р. В. Захаржевская, *«в 50-е годы (XIX в. – Н. Е.) уже довольно твердо установились цвета возраста: лиловые, синие. Темно-зеленые, темно-красные и, конечно, черные тона для пожилых и очень много белого, голубого, розового у молодых»* [4, с. 175]. Огненный цвет не только приличен молодости, но и передает, на наш взгляд, страстность натуры, влюбленность, готовность гореть и любить.

И в тексте Монтескье и у Пушкина мы видим образ молодящейся старухи, стремящейся изо всех сил обмануть возраст. У Монтескье из 4-х описанных женщин три скрывают свой возраст, молодятся, при этом каждая более молодая женщина – по отношению к своей предшественнице – осуждает это не соответствующее возрасту поведение: 20–22-летняя о 40-летней: *«Что скажете вы о моей тетушке, которая в таком возрасте еще мечтает о поклонниках и воображает себя красавицей?»*; 40-летняя о 60-летней: *«Что вы скажете о той женщине? Ей по меньшей мере шестьдесят лет, а она сегодня больше часу провела за туалетом»*; 60-летняя о 80-летней: *«Вот умора! Посмотрите на эту женщину: ей восемьдесят лет, а она надевает ленты огненного цвета; она хочет казаться молодой; впрочем, это ей и удается: она уж впадает в детство»*. Затем каждая из собеседниц Рика старается «уравнять» свой возраст с более молодой по сравнению с собой женщиной. Все точки зрения данных женщин резюмируются рассказчиком, он делает вывод о стремлении женщин обмануть себя и окружающих: *«Дорогой Узбек! Женщины, чувствуя заранее, что им приходит конец и что прелести их увядают, желали бы вернуться назад, к юности. Эх! Как же им не обманывать окружающих? Они напрягают все усилия, чтобы обмануть самих себя и укрыться от прискорбнейшей из всех мыслей»*.

У Пушкина графиня, у которой в отличие от героини Монтескье описывается в сцене одевания весь костюм, а не только огненные ленты, тоже выглядит не по возрасту: *«Графиня не имела ни малейшего притязания на красоту давно*

увядшую, но сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятих годов, и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад» [9, VIII, Ч. 1, с. 231]; «Она участвовала во всех суетностях большого света, таскалась на балы, где сидела в углу, раздумянная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы» [9, VIII, Ч. 1, с. 233]. И только в сцене разоблачения героиня Пушкина с точки зрения соответствия своему возрасту становится более естественной: «Графиня стала раздеваться перед зеркалом. Откололи с нее чепец, украшенный розами; сняли напудренный парик с ее седой и плотно остриженной головы. Булавки дождем сыпались около нее. Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам. Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета: наконец, графиня осталась в спальной кофте и ночном чепце: в этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна» [9, VIII, Ч. 1, с. 240]. Мы видим, что Пушкин усиливает несоответствие возраста и внешнего вида в старухе-графине, делая молодящуюся старуху не просто смешной или нелепой, но страшной, противоестественной. Однако необходимо заметить и разницу в создании образа у Пушкина и Монтескье: у героини последнего мы видим как раз те «притязания на красоту», которых нет у пушкинской графини.

Важно отметить, что Пушкин не просто создает свою «осьмидесятилетнюю» графиню по образу и подобию 80-летней женщины из «Персидских писем», но, обобщая ситуацию, описанную у французского писателя, соединяет в графине черты трех из четырех описанных у него дам. Так у Монтескье все женщины, кроме самой молодой, тщательно маскируют возраст, Пушкин соединяет это в одной графине ***. У Монтескье 40-летняя «мечтает о поклонниках и воображает себя красавицей», 60-летняя «больше часу провела за туалетом», 80-летняя «надевает огненного цвета ленты», у Пушкина это все позволяет создать многоплановый образ Анны Федотовны, старухи-графини:

1) она, хотя и не имеет притязаний на красоту и не мечтает о любовниках, но «мертвое лицо» ее «меняется неизъяснимо» при появлении молодого человека – Германна;

2) она долго и старательно одевается;

3) в восемьдесят лет носит чепец с огненного цвета лентами.

Но и это далеко не все, что использует Пушкин в своей повести в качестве «строительного материала», заимствованного у Монтескье. В образе графини*** и княгини Дарьи Петровны Елецкой он реализует отзыв 80-летней женщины о 60-летней из анализируемого фрагмента «Персидских писем». У Монтескье: «“Сударыня, вы до такой степени похожи на ту даму, с которой я только что беседовал, что кажется, будто вы сестры, должно быть, вы почти ровесницы”. – “Совершенно верно, сударь: когда одна из нас умрет, другая сильно перепугается; между нами, вероятно, нет и двух дней разницы”». Ср. у Пушкина фрагмент, где речь идет о Елецкой: «Был ты вчерась у ***? – Как же! очень было весело; танцевали до пяти часов. Как хороша

была Елецкая! – И, мой милый! Что в ней хорошего? Такова ли была ее бабушка, княгиня Дарья Петровна?.. Кстати: я чай она уж очень постарела, княгиня Дарья Петровна?» [9, VIII, Ч. 1, с. 231].

В данном фрагменте мы видим обыгрывание ситуации, описанной у Монтескье. Но если у Монтескье 80-летняя женщина желает выглядеть моложе, поэтому уравнивает свой возраст с 60-летней, то графиня *** признает так же давно угасшую красоту своей ровесницы (они, в отличие от Монтескье, действительно изображаются одного возраста).

Интересно, что Пушкин сначала следует за читательским ожиданием повторения испуга у одной из женщин при известии о смерти «ровесницы», как это было в «Персидских письмах: «– Как, постарела? – отвечал рассеянно Томский: – она лет семь как умерла. Барышня подняла голову и сделала знак молодому человеку. Он вспомнил, что от старой графини таили смерть ее ровесниц, и закусил себе губу» [9, VIII, Ч. 1, с. 231]. Но затем старуха-графиня реагирует на новость о смерти Елецкой, нарушая «правила игры»: «Но графиня услышала весть, для нее новую, с большим равнодушием. – Умерла! – сказала она: – а я и не знала!» [9, VIII, Ч. 1, с. 231].

Важно заметить, что Пушкин, отражая образные находки Монтескье, сохраняет и 20–22-летнюю «племянницу» 40-летней женщины, делая ее воспитанницей старухи-графини. Также сохранен в повести и числовой ряд: 20, 40, 60, 80. При этом 80 и 60 встречаются чаще всего, например: «осьмидесятилетняя старуха», графиня «лет шестьдесят тому назад, ездила в Париж и была там в большой моде» [9, VIII, Ч. 1, с. 228], «По этой самой лестнице, думал он, может быть лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец» [9, VIII, Ч. 1, с. 245] и др.

Число сорок встречается при изображении комнаты графини: «На стене висели два портрета, писанные в Париже М-е Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездой; другой – молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розою в пудренных волосах» [9, VIII, Ч. 1, с. 240].

Интересно, что «шестьдесят лет назад» постоянно отсылают читателя к 20-летнему образу старухи-графини, когда она была красавицей и имела большой успех в свете. Таким образом, число «20» хотя и не явлено Пушкиным в тексте, но подразумевается благодаря нехитрому вычислению, на которое Пушкин неоднократно наталкивает ($80 - 60 = 20$). Другими словами, Пушкин, изображая старуху-графиню, использует иначе «строительный набор» Монтескье, делая четыре возраста не разрозненным, а целым – он показывает графиню с разных сторон, в различные возрастные промежутки, за исключением 40 лет – в повести мы видим только (предположительно) портрет 40-летнего мужа, а изображенная рядом красавица молода (мы не знаем, была ли разница в возрасте между графиней и мужем, но его возрастная характеристика может

быть перенесена и на ее портрет: она так же молодится, как женщины Монтеские, поэтому моложе мужа). Работа с этими числовыми рядами и возрастами дает Пушкину возможность для создания пар: графиня – Лизавета Ивановна (молодая Лиза с головой, убранный цветами, – красавица на портрете с розой в пудренных волосах; старуха со своей воспитанницей – Лизавета Ивановна после замужества берет воспитанницу; Лизавета Ивановна уводит Германна потаенной лестницей – молодой счастливец, возможно, прокрадывался по этой самой лестнице к 20-летней графине).

Как мы видим, Пушкин не только находился под влиянием идей Монтеские, но и обращал внимание на художественный язык его произведений, художественную форму, заимствовав в «Персидских письмах» сам образ «молотящейся» 80-летней старухи. Но при этом работа с четырьмя временными пластами (возрастами) помогла ему сделать образы графини и Лизы многомерными, играющими разными оттенками, лишенным биографической и психологической плоскости, схематической обрисовки. Что касается яркой детали, то интересно заметить, что восьмидесятилетняя старуха с огненными лентами у Монтеские превращается у Пушкина в «осьмидесятилетнюю» старуху-графиню в чепце с огненного цвета лентами, а затем образ старухи (или старой дамы) в русской литературе появляется в повестях Достоевского и Тургенева именно с этой, присущей ей, деталью.

Таким образом, заимствование образа и детали шло от Монтеские к Пушкину, а от него, в свою очередь, к Достоевскому и Тургеневу. Но нельзя полностью исключить и возможность как непосредственного влияния «Персидских писем» Монтеские на Достоевского и Тургенева, так и заимствование Тургеневым в «Первой любви» образа старухи в чепце из рассказа «Маленький герой» Достоевского.

Список литературы

1. Белкин Д. И. «Арап Петра Великого» А. С. Пушкина и «Персидские письма» Монтеские // Литературные связи и традиции // Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. – 1973. – Вып. 160. – С. 122–130.
2. Вульф А. Н. Дневники (Любовный быт пушкинской эпохи). – М., 1929. – 448 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990.
4. Захаржевская Р. В. История костюма: От античности до современности. – М., 2004. – 288 с.
5. Монтеские Ш. Л. Персидские письма. Размышления о причинах величии и падения римлян / пер с фр.; вступ. ст. и коммент. Н. Саркитова. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2002. – 513 с.
6. Николаева Е. Г. «Пиковая дама» Пушкина и «Маленький герой» Достоевского: к вопросу о заимствовании художественной детали // Аспирантский сборник НГПУ–2006 (По материалам научных исследований аспирантов, соискателей, докторантов): в 4 ч. – Новосибирск: НГПУ, 2006. – Часть 4. – С. 25–34.
7. Николаева Е. Г. Элементы кода повести Пушкина «Пиковая дама» в творчестве Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2007. – 208 с.
8. Рак В. Д. Монтеские // Пушкин: Исследования и материалы. – СПб., 2004. – Т. 18–19: Пушкин и мировая литература (Материалы к «Пушкинской энциклопедии»). – С. 212–213.
9. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М., Л.: АН СССР, 1937–1959.
10. Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. – Л., 1960. – 498 с.
11. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. Письма: в 18 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом). – М.: Наука, 1978–2018.

Ekaterina G. Nikolaeva

**"Cap with Fiery-colored Ribbons": The Story of One Reminiscence
(Montesquieu – Pushkin – Turgenev – Dostoevsky)**

The report analyzes the resemblance of a color detail ("a cap with fiery ribbons") with a zoomorphic comparison ("like a tiger") in the story "The Queen of Spades" by A. S. Pushkin, which allows us to interpret the images of the old countess and Hermann as juxtaposed; also analyzes the possible pretexts that influenced the emergence of this detail and the image of the tiger in the story (Montesquieu, etc.)

Key words: Pushkin, Queen of Spades, image of a tiger, fire motif, detail, Montesquieu.

For citation: Nikolaeva, E. G. (2023) "Cap with Fiery-colored Ribbons": The Story of One Reminiscence (Montesquieu – Pushkin – Turgenev – Dostoevsky). Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 40–47.

А. М. Раужина

**Судьба «онегинского текста» в русской поэзии
второй половины XIX века: пути и характер интерпретации**

В статье рассматриваются особенности влияния романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» на русскую поэзию второй половины XIX столетия. В ходе исследования делается вывод о появлении в русской поэзии лиро-эпических жанров, ориентированных на «онегинский текст». Анализ поэтических текстов Д. Минаева, А. Лякиде, А. Е. Разорёного, П. И. Чайковского и К. С. Шиловского показал, что авторы в своих произведениях чаще всего используют иронию, пародию, травестию. Отталкиваясь от классического образца, они создают перепевы, где знаковые образы и сюжеты демонстрируют авторское отношение к современной действительности и актуальным проблемам эпохи.

Ключевые слова: поэзия, роман в стихах, «Евгений Онегин», лиро-эпос, пародия, рецепция, ирония.

Для цитирования: Раужина М. П. Судьба «онегинского текста» в русской поэзии второй половины XIX века: пути и характер интерпретации // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 47–56.

Существование обширного поля пародий, сиквелов и переделок романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина стало закономерным следствием его популярности. Роман в стихах отличался своей новаторской формой: от содержания, архитектоники, образа автора до ритмико-интонационного рисунка стиха. Все это стало чрезвычайно новым явлением в русской литературе того времени. Популярности романа способствовал и сам характер публикации: издание глав было растянуто на восемь лет, что удерживало внимание, позволяло героям прочно входить в жизнь и сознание русского читателя.

Такие отличительные поэтологические особенности жанра, как стилевая непринужденность, композиционная стройность и универсальность, наличие лирических отступлений становятся весьма привлекательными для многих поэтов XIX века, что создает почву для появления множества различных пародий и перепевов, а также использования ключевых деталей и имен главных героев

в «продолжениях поневоле» [5, с. 9]. Один массив произведений достраивает сюжетную линию «Евгения Онегина», отправляя главного героя в территориально экзотические места, другой – воспроизводит дальнейшую повествовательную канву судьбы главного героя и даже его потомков. В творческой практике многих поэтов данный роман становится не полномасштабной «энциклопедией русской жизни», но «мини-энциклопедией» современной действительности [1, с. 409].

Значительным произведением в ряде переложений и перепевов пушкинского романа в стихах стал текст Д. Минаева «Евгений Онегин нашего времени» (1865). Первоисточник в данном случае стал основой для воплощения ключевых идей и мыслей шестидесятых годов XIX века. Но, прежде всего, современниками в этом перепеве была увидена переключка с опубликованной в журнале «Русское слово» статьей Д. И. Писарева «Пушкин и Белинский», на что явно указывают прямые цитаты в тексте. Так, в первом варианте издания Д. Минаев подчеркивал: «...наряжая и исправляя Е. Онегина по собственной мерке, эти критики, разумеется, договорились до карикатуры, что и хотел показать в предлагаемой поэме» [3, с. 455]. Именно потому положительное отношение перепева к первоисточнику «не вызывает сомнения и заложено в самом смысле» [2, с. 299]. Стоит отметить, что со времени публикации первых глав в 1865 г. и до третьего издания отдельного романа в 1877 г., Д. Минаев расширяет замысел произведения. Целью становится не только защита первоисточника от критики Д. И. Писарева, но и изображение «нашего времени».

Онегин в тексте Д. Минаева – сатирический портрет Базарова, которого Д. И. Писарев в своей статье приводит в пример как настоящего героя эпохи:

Онегин, добрый мой приятель,
Был по Базарову скроен:
Как тот, лягушек резал он,
Как тот, искусства порицатель,
Как тот, поэтов не ценил
И с аппетитом ел и пил [5, с. 161].

Пушкинский иронический прием Д. Минаев доводит до сатиры, сохраняя при этом направленность на первоисточник. Оба Евгения выражают презрение к высшему свету, но если пушкинский герой делает такие выводы на основе собственного жизненного опыта, из принадлежности к соответствующему сословию, а значит и значительному пребыванию в нем, то минаевский герой строит подобные суждения, в сущности, не имея прямого отношения к высшему свету, а потому образ становится истинно смешным [6].

Сюжетные линии поэт-сатирик доводит до абсурдности: вызывающее поведение героя с высказыванием о том, что «Пушкин – идиот», сжигание книг, эгоистичность в реакции на письмо Татьяны. Онегин не в силах понять не только глубину чувств героини, но даже стиль ее письма. Он укоряет ее в излишней мечтательности и чувственности, выдуманной любви, не имеющей оснований, воспринимая все слова Татьяны в прямом смысле (так, автором используется прием реализации метафоры для достижения комического эффекта) [6]:

Я к вам пишу – чего же боле?
(В любви признанье! вот те на!)
Теперь, я знаю, в вашей воле
Подумать, как смешна она.
(Еще бы! как еще смешна!)
Сначала я молчать хотела
(Недурно б было помолчать!),
Когда б надежду я имела
Хоть раз в неделю вас встречать,
Чтоб только слушать ваши речи...
(Вот любопытная черта:
Не раскрывал пред ней я рта
От первой до последней встречи.) [5, с. 170]

Для создания комического эффекта автор использует прием комментирования, что в итоге служит средством раскрытия образа Онегина, его эгоистического отношения к людям. Через гротескные формы представлено и общество: пушкинскому театру с прекрасной Истоминой и восхищающимися ею зрителями противопоставляется спящая публика и «бедные» актеры, стремящиеся хоть как-то помочь автору. Таким образом, поведение героя Пушкина объясняется устройством его собственного сознания и взглядов, а Онегин в перепеве лишь солидарен в оценке происходящего с обществом и с автором.

Анализируя оценку романа, данную В. Г. Белинским, Д. И. Писарев иронично отмечает: «...при сем удобном случае его (Онегина. – М. Р.) бобровый воротник серебрится морозной пылью; и это достопамятное обстоятельство обладает удивительной способностью “делать поэтическими самые прозаические вещи”» [4, с. 308]. Д. Минаев реагирует на замечание, делая предметом описания еще более прозаические явления [6]:

Морозной пылью серебрится
Его густая борода [5, с. 163].

Онегин-нигилист не создает ситуацию для дуэли, так как включение в произведение сцены гибели Ленского способствовало бы созданию фарса. Поэтому, сродни множеству героев антинигилистических произведений, главный герой уезжает в путешествие, заняв предварительно денег в долг. Неслучаен в перепеве и пропущенный эпизод длиной в год. Пушкинская Татьяна в это время для поддержания чувств неоднократно посещает кабинет Онегина, читает его книги, что, по мнению Д. И. Писарева, бесполезно: «Невозможно понять, зачем Пушкин навязал Татьяне все эти критические размышления и зачем он хочет нас уверить, что ей открылся мир иной <...>. Для того, чтобы повиноваться мамаше в самых важных случаях жизни, не было ни малейшей надобности открывать новый мир» [4, с. 347]. Так, в ответ на суждение критика, в жизни минаевской героини нет подобного промежутка.

Д. Минаев создает необычный финал своего романа. В итоге главный герой становится прокурором, а Татьяна испытывает страсть к карточным играм, а затем и вовсе становится подсудимой по делу об отправлении мужа. Ее дело и рассматривает Онегин. Данные стечения судеб во время господства «непоэтической эпохи» актуализируют пародийный характер сочинения Д. Минаева,

показывают стремление создания не собственно романа в стихах, а памфлета, когда «Пушкин – уже не мишень, а оружие, которым поражают противника» [5, с. 10].

Используя ключевые моменты, образы, а также цельные фрагменты канонического произведения, сатирик отражает приметы эпохи и ее проблемы. В финале автор подводит итог своим поэтическим экспериментам, утверждая значимость классического романа:

Прошу прощенья у славян
И у славянского поэта,
Что я классический роман
Подверг цинической поверке,
Перекроил по новой мерке
И перешел на новый лад.
Но я ли в этом виноват?
Пусть устыдится критик бедный,
Что он в бессилии толкал
Поэта гордый пьедестал.
Но от руки его безвредной
И лавр не сдвинулся с чела,
И слава та же, что была [5, с. 199].

Одной из первых попыток создания полноценного продолжения жизненного пути Онегина стал рассказ в стихах А. Лякиде «Судьба лучшего человека» (1889). Жанровое определение «рассказ в стихах» подчеркивает актуализацию авторского внимания на незначительных событиях из жизни героя. Узость сюжетных линий, сосредоточенность повествования вокруг одного персонажа, отсутствие полноты картины реальной действительности, но при этом наличие психологически мотивированных поступков главного персонажа, позволяют трактовать данное сочинение именно как стихотворный рассказ [1, с. 407]. В предисловии к тексту автор заверяет читателя, что найденная у бабушки рукопись 1836 г. может вполне принадлежать перу самого Александра Сергеевича. На что, по мнению издателя, указывают строгость следования форме (деление на строфы, порядок мужских стрóf) и факт биографического характера: Пушкин был обязан отправлять сочинения на проверку шефу жандармов Бенкендорфу. Найденная рукопись имеет такой финал:

Прости и ты меня, о Б.,
Что я не “предъявил” тебе
Своих стихов вот этих новых [5, с. 61].

Однако, приводя доказательства подлинности текста, издатель отмечает и явные нарушения следования предыдущему «путешествию» Онегина. Кроме того, автор растягивает одну мысль на несколько стрóf, тогда как Пушкин вмещал в одну. Фальсификатор не сохраняет и строгую стихотворную форму пушкинского романа: вместе с 14-сложной «онегинской строфой» встречаются строфы в 15, 16 и даже 20 строк. Синтаксические нарушения, лексические отступления от заявленной ранее нормы – все это, по мнению обладателя «продолжения походов», не является серьезным поводом для того, чтобы усо-

мниться в подлинности текста. Лякиде создает не столько собственно мистификацию, сколько игру в нее. Подобное явление отмечается В. и А. Невскими в предисловии к «Повестям Ивана Петровича Белкина [5, с. 9].

«Судьба лучшего человека» репрезентует все знаковые приметы конца XIX в. Евгений Онегин – человек новой формации, продукт наступающей эпохи нового развития [5, с. 68]. Он не в состоянии обрести дом и чувство покоя. Существование Онегина сводится к формуле дом–скука, путешествие–тоска и не выходит за пределы цикличного следования:

Он вновь летит в объятия света,
От коего лет пять назад
Бежать был без оглядки рад [5, с. 45].

Но со временем для героя свет вновь перестает быть источником новых ощущений: «он быть новинкой перестал». И лишь внезапная смерть прерывает скитания вечного странника. Мир, созданный Лякиде, соответствует миру реальному, существующему во время написания рассказа в стихах. По сюжету поэтического текста, все свое имущество главный герой обращает в капитал и едет в обитель золотых приисков – Урал. Автор подмечает черты этого места, свойственные, впрочем, большей части России того времени: сосредоточение золота, способного «всю Русь озолотить», находится в руках меркантильных дельцов. Рядовые же рабочие обречены на каторжный труд, приносящий малый заработок, мгновенно растрачиваемый в кабаках.

Здесь, на золотых приисках, Онегин знакомится с главной героиней, заменяющей Татьяну в оригинальном тексте и являющей собой полную ее противоположность. Встретившаяся девушка – бывшая кавалеристка, которая заявляет о своих правах на выбор профессии вне зависимости от пола:

По-вашему, выходит: я
Должна была ломать себя,
Навязывать себе насильно
Все то, что было не по мне,
Причем страдала бы вдвойне?..
Нет, ошибаетесь вы сильно:
Довольна жизнью я своей!
На что мне женственность? Бог с ней! [5, с. 56]

Героиня репрезентуется как яркая феминистка. Служба в кавалерийском полку, умение разбираться в лошадях – все это несоответствие представлениям о женщине в минувшие эпохи сменяется прямой возможностью самовыражения и коррелируется с реальным временем зарождения женской эмансипации в России.

Следует отметить, что несмотря на растущий прогресс производства, открытие множества источников драгоценных материалов Россия остается страной в отдаленных от центра местах с высоким уровнем бедности и распространением бандитизма, что и подтверждает автор развязкой своего произведения. Здесь встречается и символический для русской литературы образ тройки лошадей:

Темно и глухо. Тройка мчится
И колокольчик под дугой
Звенеть еще усердней тщится [5, с. 59].

Как и во многих других произведениях русской классической литературы, тройка символизирует движение жизни, путь к будущему. Именно поэтому, возможно, Евгений Онегин, не находящий покоя ни в одном из посещаемых им мест, погибает в знаковом для вечного странника, обреченного на безуспешные поиски покоя, месте – в дороге.

Следует подчеркнуть, что новаторские черты пушкинского романа в стихах, его оригинальная форма сподвигли многих писателей «второго ряда» к осмыслению данного текста. В XIX в. возникают многочисленные попытки создания текстов в духе классического романа. Показательным в данном случае является произведение А. Е. Разорёного «К неоконченному роману «Евгений Онегин» (1890 г.). Автор – писатель-самоучка, большой поклонник творчества А. С. Пушкина – продолжает попытки творческой переработки романа. Его текст предвосхищает эпиграф, построенный по образцу диалога. На строфу из «Разговора писателя с книгопродавцем» автор отвечает объяснением цели написания своего текста – делиться «чувством с ближним». Именно в рецепции оригинального романа в стихах автор видит возможность показать степень влияния творчества поэта-классика. Первостепенная цель нового текста – не демонстрация самобытного творческого начала, но возможность выражения испытываемых чувств «самоучки-простеца». Разорёнов не отходит от финала сюжета первоисточника, продолжая развивать путь невозможности отношений главных героев, подчеркивает мотив несущественности счастья в любви. Однако, Евгений, как и в тексте Лякиде, пускается в новый цикл путешествий, где начало и конец всегда определяются возвращением домой, меланхолическими размышлениями. Промежуток этого пути – заведомо обреченные поиски заветного покоя, счастья главного героя. Разорёновский Онегин выбирает путь разгульной жизни:

И нынче так, и завтра то ж:
Красотки, карты и кутёж [5, с. 68].

Но ни поездка в Париж, ни попытки найти новую любовь – ничто не способно нарушить онегинскую скуку. Заметим, что изображение мира в данном тексте идет по пути добродетели: вводится новый герой – старец, способный за один разговор заставить искать Онегина смысл существования, смотреть на прошлое с покаянием. Вместе с приобщением к религии в жизнь главного героя приходит смирение, отказ от шумной светской жизни и осознание себя субъектом «эпохи допотопной». В тексте Разорёного так же, как и в предшествующих поэтических попытках, примечательно отражение примет времени, влияние их на человеческие судьбы. В продолжении Онегин и Татьяна не смогут преодолеть обозначенную самим Пушкиным невозможность их встречи. Героиня остается верна своему мужу, а Евгений после продолжительной болезни умирает, отправляя последнее письмо с признанием. Татьяна оказывается более приспособленной к неотвратимости жизненных обстоятельств:

Размыслив: «Что ж о том грустить,
Чего уж нет, чему не быть?..» [5, с. 108].

Первыми авторами, решившимися нарушить финал классического романа, были П. И. Чайковский и К. С. Шкловский. Сам формат оперы, где роль рассказчика отводится музыке, отвергает двойственность, неоднозначность героев, предполагает деление на положительных и отрицательных. Адаптация значительно отходит от большого массива текста, так как спетые фразы требуют гораздо больше времени для произнесения, чем фразы проговоренные или же написанные. В опере большая часть авторских высказываний передается главным героям, вследствие чего размышления о себе и собственном выборе, мыслях и чувствах становятся несколько несуразными. Там, где Пушкин использовал прямые литературные средства для размещения своих персонажей в определенный временной период, Чайковский с помощью музыки воссоздает приметы эпохи. В музыкальном произведении два события или два разговора могут происходить одновременно. Кроме того, даже если событие происходит независимо, оно может сопровождаться музыкой, представляющей другую историю.

Важное различие между оперой и романом состоит в том, что рассказчика как такового не существует. Это приводит к значительному расхождению между ними, так как большой смысловой пласт в романе скрывается порой в лирических отступлениях рассказчика: автор «бесцеремонно отодвигает своих персонажей в сторону, не стесняясь болтать о них с читателем, так сказать, над головами персонажей» [5, с. 69].

Чайковский не оставляет времени на скорбь Онегина после дуэли: сцена заканчивается почти сразу после падения Ленского. Чайковский, можно предположить, отдавал предпочтение Ленскому. Так, его герою дают арию, где он делится своими мучениями незадолго до гибели

Куда, куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?
Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит:
В глубокой мгле таится он!
Нет нужды; прав судьбы закон!
Паду ли я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она,
Все благо; бдения и сна
Приходит час определенный! [5, с. 114].

Онегину же не дается слово даже после осознания содеянного. И он далее продолжает путь человека, не заинтересованного в моральной стороне многих вопросов.

Так, когда Онегин наталкивается на балу на мужа Татьяны, князя Гремина (примечательно, что обезличенный персонаж оригинального текста здесь получает иное развитие), опера снова отклоняется от сюжета пушкинского романа. В романе князь Гремин играет очень маленькую роль, он лишь знакомит Онегина (его давнего друга) с женой Татьяной. Однако в опере Гремин получает одну из самых знаменательных арий в опере. В ней князь описывает силу

любви к своей жене (чего лишен читатель в оригинальном романе в стихах), тяготившую его светскую жизнь до прихода в нее Татьяны:

Онегин, я скрывать не стану:
Безумно я люблю Татьяну!
Тоскливо жизнь моя текла...
Она явилась и дала,
Как солнца луч среди ненастья,
И жизнь и молодость,
Да, молодость и счастье.
И жизнь, и молодость, и счастье! [5, с. 119]

Гремин предстает образцом истинной любви, и его признание в арии оставляет бедного Онегина измученным. Именно слова князя, кажется, действительно побуждают Онегина попытаться возродить любовь к нему Татьяны. В романе остается пространство для реализации мотива любви, что представляет союз Онегина и Татьяны гораздо более естественным и правильным, чем союз между ней и Греминым. Однако в опере публика уже отрицательно настраивается по отношению к Онегину.

Как уже было отмечено, опера превращает персонажей в однозначно «хороших» или однозначно «плохих». Это отсутствие многомерного построения характеров героев в опере в ситуациях, когда в романе, возможно, была преднамеренная двусмысленность. В первой редакции либретто Татьяна оказывается не способна противостоять чувствам: она бросается в объятия умоляющего о любви Онегина. Однако на финал оперы обрушилась критика, поэтому в последующих редакциях Татьяна Чайковского и Шкловского сохранила непреклонность книжной героини.

Таким образом, включение в многочисленные вариации «онегинского текста» особенностей иной социальной среды, новых жизненных укладов явилось откликом на масштабное описание мироустройства оригинального текста. Писатели пользовались этнографизмами в описании, исключали лирические отступления или видоизменяли их, устраняя саму личность автора путем замещения бытоописательными деталями, объяснениями целей написания продолжения.

А. Лякиде с помощью созданного сиквела романа обрисовывает социальную обстановку своего времени. Это нарождающийся капиталистический строй в России, первые открытые заявления о половом равноправии. Автор помещает героя в новое социальное и культурное пространство, расширяя и дополняя «энциклопедию жизни».

«Евгений Онегин» становится в XIX в. отправной точкой для писателей-самоучек. Так, А. Е. Разорёнов создает текст, в котором также чувствуется значение времени: Онегин в своих поступках идет в ногу с веком. Этот финал, в отличие от других, продиктовано искренним преклонением автора перед Пушкиным и желанием почтить его память. Недостаток образования не позволил, однако, «самоучке-простецу», как называл себя автор, сделать это достойным образом.

Популярность романа способствовала и переходу его на другие уровни искусства: под пером П. И. Чайковской и К. С. Шиловского вырастает одноименная опера. В ней впервые коренной трансформации подвергается как концовка романа, так и образы героев – форматом оперы продиктовано отсутствие какой-либо двойственности в их описании.

Особенность перепева Д. Минаева заключается в возвращении к нему автора после исчезновения актуальности первоначальных целей (защита текста-оригинала в полемике с критиком Д. И. Писаревым), продолжении работы над ним, внесении дополнений. Избранная автором романная форма позволяла не ограничиваться только одной темой – судьбой главных героев, а наряду с ней затронуть и другие. Эту возможность и реализует автор, расширяя направленность произведения и делая ее объектом не только статью Д. И. Писарева, но и все современное ему общество.

Несмотря на то, что литературная практика XIX в. не смогла предложить подобного по масштабу и значимости поэтического текста, созданные с «оглядкой» на пушкинский текст произведения стали своеобразным орудием полемики по актуальным вопросам современности.

Таким образом, «Евгений Онегин» в XX столетии становится не «орудием, а мишенью», отражающей значительные пороки описываемой эпохи, способом ностальгической ретроспекции в поисках утраченных идеалов. Авторы отходят от жанрового определения романа в стихах, акцентируя другие жанровые формы: поэму, светские стихи, стихийную повесть и т.п., что уже подчеркивает невозможность создания классической формы. Оригинальный текст становится именно средством достижения определенных авторских целей: вступление в диалог с мастером; пиар своего творчества, не признанного современниками; демонстрация потери духовных ценностей и нравственных идеалов молодого поколения, а также актуализация художественных достоинств классической русской литературы, остающейся нравственным ориентиром для всех последующих поколений.

Список литературы

1. Гудкова С. П. Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм). – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 300 с.
2. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. – Л.: Академия, 1978. – 421 с.
3. Минаев Д. Д. Собрание стихотворений / Вступ. ст., ред. и примеч. И. Г. Ямпольского. – М.: Советский писатель, 1947. – 489 с.
4. Писарев Д. И. Сочинения: в 4 т. – М.: Гослитиздат, 1956. – Т. 3: Статьи. 1864–1865. – 570 с.
5. Судьба Онегина / сост., вступ. статья, комментарий В. и А. Невских. – М.: Ассоциация Экост, 2001. – 544 с.
6. Крамарова С. Ю. «Евгений Онегин нашего времени» в динамике жанра перепева в творчестве Д. Д. Минаева // Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук: [сб. статей]. – СПб., 2019. – С. 135–147.

Anastasia M. Rauzhina

The Fate of the "Onegin Text" in Russian Poetry of the Second Half of the 19th century: Ways and Nature of Interpretation

The article discusses the features of the influence of the novel in verse by A. S. Pushkin "Eugene Onegin" on Russian poetry of the second half of the 19th century. In the course of the study, a conclusion is made about the appearance in Russian poetry of lyrical-epic genres focused on the "Onegin text". An analysis of the poetic texts of

D. Minaev, A. Lyakide, A. E. Razorenny, P. I. Tchaikovsky and K. S. Shilovsky showed that the authors most often use irony, parody, and travesty in their works. Starting from the classical model, they create rehashes, where iconic images and plots demonstrate the author's attitude to modern reality and the current problems of the era.

Key words: poetry, novel in verse, "Eugene Onegin", lyric epic, parody, reception, irony.

For citation: Rauzhina, A. M. (2023) The Fate of the "Onegin Text" in Russian Poetry of the Second Half of the 19th Century: Ways and Nature of Interpretation. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 47–56.

В. Е. Угрюмов

Присутствие А. С. Пушкина в одиннадцатой главе автобиографического романа-воспоминания В. В. Набокова «Другие берега»

В статье проводится анализ одиннадцатой главы автобиографического романа-воспоминания В. В. Набокова «Другие берега» и определяется значение А. С. Пушкина в художественном мире В. В. Набокова. Указывается на присутствие пушкинского «слова» в тексте главы. Отмечены переклички художественной системы набоковских воспоминаний с образной структурой драмы А. С. Пушкина «Русалка». Раскрывается роль художественных ассоциаций и образов пушкинской стихотворной драмы в воспоминаниях В. В. Набокова о первой любви.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, В. В. Набоков, радуга, первая любовь, русалка, аллюзии, ассоциации.

Для цитирования: Угрюмов В. Е. Присутствие А. С. Пушкина в одиннадцатой главе автобиографического романа-воспоминания В. В. Набокова «Другие берега» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 56–62.

В стихотворении «На смерть А. Блока» Набоков создает ярчайший образ Пушкина и его творчества, называя поэта радугой: «Пушкин – радуга по всей земле» [6]. Мы помним, что радуга – это когда солнечный свет преломляется в каплях дождя и становится видимым, воспринимаемым для человеческого глаза. Семицветная дуга, часто соединяющая небо и землю, всегда вызывает радость. Если понимать этот образ как библейскую аллюзию, то смысл, живущий во фразе Набокова, еще более удивительный: «И сказал Бог: вот знамение завета, который Я поставлю между Мною и между вами и между всякою душою живою, которая с вами, в роды навсегда: Я полагаю радугу Мою в облаке, чтоб она была знамением завета между Мною и между землею» (Быт. 9:12-13). Таким образом, можно понимать, что Пушкин для Набокова – «знамение завета» между небом и землею, Богом и «всякою душою живою», он несет в своем творчестве солнечный свет, который становится видимым для простого глаза благодарного читателя.

«Память – это личное воскрешение себя», – говорил поэт Владимир Дмитриевич Цыбин. Когда в воспоминания человека живо вторгается широкий спектр культурных ассоциаций, в душе его возникает отдохновение вечности. Воспоминания Набокова наполнены цветовыми образами и сочетаниями, в

них, так или иначе, присутствует радуга. И если Пушкин для Набокова – «радуга по всей земле», то своя жизнь для него – как «цветная спираль в стеклянном шарике». Несомненно, синестезия, которая сопровождала творчество писателя, явилась главным мотивом, соединяющим звуки памяти в гармоничную радугу, и под знаком этой заветной радуги, под знаком Пушкина рождались не только набоковские воспоминания, но и другие произведения. Память, как начало любого творчества – одна из ключевых тем Набокова-писателя. Пушкин для него, словно знамение памяти, которое воскрешает к жизни утраченную родину, утраченную любовь. На протяжении всего творческого пути Пушкин был для Набокова священным авторитетом, смыслом искусства, смыслом России. На основании сравнения творческих приемов двух писателей можно говорить о литературной преемственности. Образы пушкинских произведений, размышления поэта, так или иначе, присутствуют во всем многоуровневом творчестве Набокова, особенно в книге воспоминаний «Другие берега». Даже собственную биографию писатель сравнивает с жизнью Пушкина, отмечая даже, что родился через ровно сто лет после великого поэта [11]. В романе «Дар» мы читаем о герое: «Так он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона <...> он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, – у пушкинского читателя легкие расширяются в объеме» [2]. Так же относился к Пушкину и сам автор. Следуя пушкинским художественным традициям, Набоков с гордостью вплетал историю своего рода в биографические произведения [10]. В «Других берегах» писатель называет тоску по родине тоской по утраченному детству, по самой первой незабываемой любви как основе всей последующей творческой жизни: «Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству... В горах Америки моей вздыхать о северной России» [3], что является прямой отсылкой к строкам первой главы «Евгения Онегина»: «Под небом Африки моей, // Вздыхать о сумрачной России, // Где я страдал, где я любил, // Где сердце я похоронил» [9, с. 31]. Память не умирает, когда каждый новый удар сердца наследует звуки прошлых биений. Память для Набокова – это творящая живая душа, где соединились в единое целое семья, детство, первая любовь, родина. Первая любовь и есть родина, «призрак невозвратимых дней», и разговор с «призраком» будет «тревожить» Набокова и являться началом всех его произведений. Дон Бартон Джонсон писал, что «Набокова надо читать и изучать всем. Но больше всего меня интересуют в Набокове узоры, гармония, игра, связь между игрой и искусством: ведь легче отвечать на малые вопросы, чем на вопросы великие» [1].

В статье мы стремимся осознать только малую часть чудных узоров и тайной игры, которыми богаты воспоминания Набокова. Воспоминания «Другие берега» охватывают период творчества русскоязычного, сирийского Набокова. Название автобиографического повествования, в котором исследователи находят соединение всех тем и мотивов набоковского творчества, сам автор относил к пушкинской элегии 1835 года «Вновь я посетил». Литературоведы указывают на то, что Набоков признавался: «Потеря родины оставалась для меня

равнозначной потере возлюбленной». Тогда возникает аллюзия на строки пушкинской «Русалки»: «Невольню к этим грустным берегам / Меня влечет неведомая сила» [9, с. 452], а также на стихотворение 1830 года «Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой». Особенно много ассоциаций, рожденных неоконченной драмой Пушкина, присутствует в одиннадцатой главе воспоминаний, посвященной первой любви молодого Набокова и девочки Тамары. Глава наполнена стихиями света и воды, что сближает ее с видением Пушкина как «радуги по всей земле». Именно в этой главе Набоков сравнивает потерю родины с потерей возлюбленной. Имя Пушкина, его творчество, так или иначе, присутствует во всем тексте, всегда связано с личными переживаниями автора и упоминается пять раз. Интересно, что на творчество Блока автор указывает трижды, и оно является своеобразным отдаленным «закулисным» звуком в главе, звуком нарастающей трагедии русского народа. Тогда как Пушкиным пропитан посюсторонний мир героя, его реальные переживания. Описывая «блуждания» с возлюбленной по «классическим пустыням Петербурга», Набоков находит яркий образ творчества русского поэта: «...тот столп, увенчанный черным ангелом, который в лунном сиянии пытался дотянуться до подножья пушкинской строки» [4].

Возлюбленной автор «выбирает псевдоним» Тамара – имя, которое он, словно знаки судьбы, находил «написанным химическим карандашом на белой калитке или начерченным палочкой на красноватом песке аллеи». Красочная, почти колдовская природная обстановка, когда он «впервые увидел Тамару», описана как пушкинское «чудное мгновение». «В тот июльский день, когда я наконец увидел ее, стоящей совершенно неподвижно (двигались только зрачки) в изумрудном свете березовой рощи, она как бы зародилась среди пятен этих акварельных деревьев с беззвучной внезапностью и совершенством мифологического воплощения» [4]. Пятна «акварельных деревьев», акварельные краски, основанные на воде, отсылают читателя к образу радуги. Возникает аллюзия на «зарождение» Афродиты из пены морской, богини любви, всегда весны, жизни, покровительницы мореплавания, словно предчувствие будущего отплытия, расставания с родиной и возлюбленной.

Имя, выбранное Набоковым, также рождает множество интересных ассоциаций. Тамара – библейское Фамарь, Тamar – финиковая пальма, эталон красоты на древнем Ближнем Востоке, а также символизирует солнечное начало, свет, ликование, возрождение, бессмертие. Все эти эпитеты, в чем-то связанные с Афродитой, смело можно отнести к состоянию влюбленного юноши, потому что влюбленные – это всегда весна, ликование и бессмертие.

Название финика, плода темно-пурпурного цвета, историки связывают с Финикией, пурпурной страной – так ее называли греки, – где получали из моллюсков краску пурпур. В Библии Финикию называют Ханаан, от слова «хна» – пурпурный. Пурпурный – неспектральный цвет, и получается смешением фиолетового (синего) с красным, крайних цветов радуги. Фиолетовый цвет ассоциировался с королевской властью, потому что известен как финикийский фиолетовый – очень дорогой натуральный краситель. Также фиолетовый является

одним из цветов копировального или химического карандаша, которым было написано для героя имя «Тамара» на беленой калитке. Когда Тамара появилась впервые, она была одета в темно-синюю жакетку. В то же время Мара, один из вариантов имени Тамара, в славянской мифологии – призрак, женский персонаж, олицетворяющий умирание и воскрешение природы, то есть вечное обновление. В данном случае нас интересует сам процесс возникновения или, точнее, пробуждения определенных ассоциаций, ощущение погружения в глубины текста по мере чтения Набокова.

Обращает на себя внимание точность числа, которое указывает автор, когда он решил заговорить с Тамарой: «...но только девятого августа по новому стилю я решился с ней заговорить» [4]. Девятое августа по святцам – день памяти великомученика Пантелеимона, целителя души и тела, с чудесной силой которого Набоков возможно связывает момент долгожданного знакомства. Интересно, что в драме Пушкина «Русалка», князь, после долгого отсутствия, на девятый день приезжает на мельницу к возлюбленной. Он объявляет о том, что им суждена разлука. В православии на девятый день, после очищения от грехов и созерцания райской обители, душа вновь предстает перед Господом, чтобы узнать, что такое Ад.

Русалочья тема четко прослеживается в тексте одиннадцатой главы. Второе после зимы в Петербурге последнее лето на дачах было для влюбленных новым ярким счастьем, но мать Тамары поставила условие, что по возвращению в Петербург дочь поступит на службу, «которое та приняла с кроткой твердостью андерсеновской русалки» [4], – пишет Набоков. Он описывает, как счастливые влюбленные проводили время: «Мы забирались очень далеко, в леса за Рождествено, в мшистую глубину бора, и купались в заветном затоне, и клялись в вечной любви, и собирали кольцовские цветы («Песнь русалки» А. Кольцова. – В. У.) для венков, которые она, как всякая русская русалочка, так хорошо умела сплести», и тут же добавляет, что «в разгар встреч мы слишком много играли на струнах разлуки» [4].

Надо отметить, что Набоков в своем творчестве постоянно обращался к теме русалки. Он написал заключительную сцену незавершенной пушкинской драмы (1942), ранее, в 1934 году, опубликовано стихотворение писателя «L'Inconnue de la Seine» («Незнакомка из Сены»), а также стихотворения «Русалка» и «Река» (1923). Венгерский литературовед профессор Дебреценского университета Дьердь Зольтан Йожа указывает, что эта тема преследовала Набокова, она находит свое развитие и в стихотворении «Лилит» (1928), а в романе «Лолита» Гумберт Гумберт называет свою нимфетку «русалочкой».

На тайные встречи с Тамарой «под аркадой», в «беспокойной тьме ночи» влюбленный то съезжает на велосипеде к реке, то взбирается в гору, туда, где ждет его Тамара. Нежно, с пушкинской поэтической интонацией, автор пишет о возлюбленной: «...я различал ее таинственные черты («милые», «небесные черты». – В. У.), как бы при собственной их фосфористости» [4].

Река, место обитания русалок, словно место, которое необходимо перейти, граница между жизнью и возлюбленной, между утренней простоквашей, которую готовили к возвращению героя домой и мечтой, а гремящая в ночной тишине вода «как в горном ущелье» [4] неожиданно напоминает уже другую историю сумеречной любви Демона и Тамары.

Стоящие почти рядом словосочетания «белое пламя» и «мой бледный луч» велосипедного фонаря намекают на будущий роман «Бледное пламя», название которого, по словам самого автора, взято из шекспировской сложной трагедии «Жизнь Тимона Афинского»: «Луна – это наглый вор, / И свой бледный огонь она крадёт у солнца» [11]. Эмоциональное повествование словно задыхается, выходит на лермонтовский «млечный путь над горами» [6], приобретает шекспировское темное звучание и снова возвращается под своды пушкинской радуги.

Необходимо отметить образ луны или месяца в тексте Набокова, так как он является главной аллюзией на пушкинскую драму. «В то последнее наше лето, как бы упражняясь в ней, мы расставались навеки после каждого свидания, еженощно, на пепельной тропе или на старом мосту, со сложенными на нем тенями перил, между небесным месяцем и речным, я целовал ее теплые, мокрые веки и свежее от дождя лицо, и, отойдя, тотчас возвращался, чтобы проститься с нею еще раз, а потом долго взъезжал вверх, по крутой горе...» [4], – пишет Набоков. В этой эмоционально-трогательной сцене расставания, утраты возлюбленной, несомненно, Набоков обращается к символике драмы «Русалка», к той сцене, когда князь бродит по «печальным местам», рядом с развалившейся мельницей и вспоминает встречи с возлюбленной. Читаем у Пушкина: «Что это значит? Листья, / Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом / Посыпались как пепел на меня» [9, с. 445]. Здесь усматривается ассоциация на библейское понятие «посыпать голову пеплом» как выражение крайней скорби, траура. У Набокова влюбленные расстаются на уже «пепельной тропе» – тропе переживания и скорби, потому что они «слишком часто играли на струнах разлуки», «на старом мосту, со сложенными на нем тенями перил» [4] как сложенными крыльями, на мосту, по которому раньше весело стучали каблучки его возлюбленной. Теперь герой воспоминаний уходил, возвращался, прощался с ней «между небесным месяцем и речным» [4]. У Пушкина русалки, слышав печальные шаги бродящего князя, весело поют: «Между месяцем и нами / Кто-то ходит по земле» [9, с. 444]. В заключительной сцене к пушкинской «Русалке» Набоков четырежды упоминает луну: сначала она играет в листьях, скользит к земле, затем вместе с Князем и дочкой-русалочкой погружается в воду до самого дна «на свадьбу речную» и «осторожно доходит» до «голубого» лба Князя, над которым склоняется и смеется Царица-русалка [8]. Это вертикальное триединое видение или поэтическое триединство, когда герою в момент наивысшего напряжения открывается мир небесный и мир подземный (подводный) и он осознает себя в центре вечности, в которой он свободен только тогда, когда исполняет эту вечность, касаясь всех ее точек. Такое видение есть самое главное условие гениального произведения искусства. В своих воспоминаниях Набоков пишет: «Когда я думаю о моей

любви к кому-либо, у меня привычка проводить радиусы от этой любви, от нежного ядра личного чувства к чудовищно ускользающим точкам вселенной» [7].

В конце главы Набоков мечтает, что мог бы тайно посетить родину «с подложным паспортом, под фамилией Никербокер», но добавляет: «...вряд ли я когда-либо сделаю это. Слишком долго, праздно, слишком расточительно я об этом мечтал. Я промотал мечту» [4]. Горькие слова писателя ассоциируются со стихотворением Пушкина: «Я пережил свои желанья, // Я разлюбил свои мечты; // Остались мне одни страданья, // Плоды сердечной пустоты».

Уплывали Набоковы из наводненного большевиками и выстрелами Севастополя на греческом сухогрузе под символическим именем «Надежда». Автор помнит, как в этот момент играл в шахматы с отцом, и что у «одного из коней не хватало головы» [4] (признак коня дьявола), а ладью (башня – символ крепости дома и родины), вторую фигуру после королевы, заменяла покерная фишка, которая почитаема за деньги в игорных домах Европы.

Стиль художественного повествования и поэтические средства превращают автобиографию В. В. Набокова в роман-воспоминание. Важное значение в романе имеет жизнь пушкинского «слова». Пушкин был для Набокова непрекаемым авторитетом в искусстве, «радугой по всей земле», присутствие поэта наблюдается во всем творчестве Набокова. Аллюзии, реминисценции, пушкинские интонации, исторические и литературные ассоциации значительно обогащают содержание воспоминаний. Воображение писателя, в котором Пушкин есть бесспорная истина, оживляет память, превращая ее плоды в великое искусство. В произведениях Набокова обычно сама жизнь подсказывает писателю сотворение художественного произведения – знаменья жизни, и происходит содружество двух реальностей – действительной и творимой, что и является художественным познанием мира.

Список литературы

1. Бартон Д. Д. Волшебник с улицы Тэннел-Парк: послесл. к рус. изд. // Миры и антимирь Владимира Набокова. – [Эл. ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/barton-miry-i-antimiry/posleslovie.htm> (дата обращения: 15.03.2023).
2. Набоков В. В. Дар. – [Эл. ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/dar/dar-3.htm> (дата обращения: 15.03.2023).
3. Набоков В. В. Другие берега (глава 3). – [Эл. ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/drugie-berega/drugie-berega-3.htm> (дата обращения: 15.03.2023).
4. Набоков В. В. Другие берега (глава 11). – [Эл. ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/drugie-berega/drugie-berega-11.htm> (дата обращения: 15.03.2023).
5. Набоков В. В. Другие берега (глава 1). – [Эл. ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/drugie-berega/drugie-berega-1.htm> (дата обращения: 15.03.2023).
6. Набоков В. В. На смерть А. Блока. – [Эл. ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/stihi/162.htm> (дата обращения: 15.03.2023).
7. Набоков В. В. Память, говори (глава 14). – [Эл. ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/pamyat-govori/pamyat-govori-14.htm> (дата обращения: 15.03.2023).
8. Набоков В. В. Русалка («Печальные, печальные мечты»). – [Эл. ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/pamyat-govori/pamyat-govori-14.htm> (дата обращения: 15.03.2023).
9. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 т. – М.-Л.: АН СССР, 1950. – Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. – 626 с.
10. Старк В. П. А. С. Пушкин и творчество В. В. Набокова: дис. в виде науч. докл. ... д-ра филол. наук. – СПб., 2000. – 42 с.
11. Шекспир В. Жизнь Тимона Афинского. – [Эл. ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_0810.shtml (дата обращения: 15.03.2023).

Vladimir E. Ugryumov

The Presence of A. S. Pushkin in the Eleventh Chapter of the Autobiographical Novel by V. V. Nabokov "Other Shores"

The article analyzes the eleventh chapter of V. V. Nabokov "Other Shores". The hidden presence of Pushkin's «word» in the text of the chapter is pointed out. The overlap between the literary system of Nabokov's memoirs and the image system of Pushkin's drama "Water-Nymph". The significance of artistic associations and the image of the fate of Pushkin's heroine in the love story of young Nabokov and a girl named Tamara is revealed.

Key words: A. S. Pushkin, V. V. Nabokov, memories, first love, Tamara, water-nymph, month, allusions, associations, reminiscences.

For citation: Ugryumov, V. E. (2023) The Presence of A. S. Pushkin in the Eleventh Chapter of the Autobiographical Novel by V. V. Nabokov "Other Shores". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 56–62.

А. В. Снигирев

Пушкинский текст в диалогии о НИИЧАВО братьев Стругацких

В статье последовательно рассматривается типология и характер включения братьями Стругацкими пушкинского текста в диалогию о НИИЧАВО. Особое место уделяется сложившейся литературоведческой традиции при рассмотрении данного вопроса.

Ключевые слова: Пушкин, братья Стругацкие, НИИЧАВО, «Понедельник начинается в субботу», «Сказка о Тройке», заимствования, цитаты.

Для цитирования: Снигирев А. В. Пушкинский текст в диалогии о НИИЧАВО братьев Стругацких // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 62–66.

Название данной статьи содержит в себе некое лукавство и даже неправду: количество текстов, посвященных в творчестве братьев Стругацких НИИЧАВО, значительно больше, чем два. Причем речь идет не о вариантах одного и того же текста (черновиков, редакций и т.д.), а о зачастую радикально отличающихся на сюжетно-композиционном, идейном и художественном уровне текстах. Позволим себе их перечислить: повести «Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о тройке», подготовленные к изданию в собрании сочинений издательством «Текст» в 1991 году Аркадием Стругацким (причем опубликованная там «Сказка о Тройке» является компиляцией двух редакций); они же, подготовленные Борисом Стругацким к изданию собрания сочинений издательством АСТ, причем в него вошли изначальные варианты «Сказки о тройке» (подготовленные для журнала «Смена» и для альманаха «Ангара»), так называемые «Сказка о тройке» и «Сказка о тройке–2»); сценарий 1971 года; сценарий Аркадия Стругацкого 1978 года, ставший основой для сценария фильма «Чародеи»; окончательный режиссерский сценарий 1982 года; наконец, повести С. Лукьяненко «Временная суэта» и «Орден Святого Понедельника» Николая Ютанова, вошедшие в сборник «Время учеников», который вы-

шел с санкции и при участии Бориса Стругацкого; завершает перечень опубликованная издательством АСТ ранняя редакция второй повести «Сказка о Тройке–0». Итого десять текстов, которые появились благодаря повести, начинающейся пушкинской строчкой.

Действительно, первая фраза повести «Понедельник начинается в субботу» является неточной цитатой из «Капитанской дочки» А. С. Пушкина: «Я приближался к месту моего назначения. Вокруг меня, прижимаясь к самой дороге, зеленел лес, изредка уступая место полянам, поросшим желтой осокой. Солнце садилось уже который час, все никак не могло сесть и висело низко над горизонтом. Машина катилась по узкой дороге, засыпанной хрустящим гравием. Крупные камни я пускал под колесо, и каждый раз в багажнике лязгали и громыхали пустые канистры» [7, с. 6]. Сравним с оригиналом, который находим в четвертом абзаце второй главы классического произведения: «Я приближался к месту моего назначения. Вокруг меня простирались печальные пустыни, пересеченные холмами и оврагами. Все покрыто было снегом. Солнце садилось. Кибитка ехала по узкой дороге, или точнее по следу, проложенному крестьянскими санями» [4, с. 268].

Как нетрудно заметить, вслед за первой фразой, воспроизводящей дословно оригинал, следует неточное цитирование, воспроизводящее образные и сюжетные элементы оригинала на ином материале – осовремененном пейзаже и предметах действительности (вместо кибитки машина, вместо узкой дороги под снегом посыпанная гравием дорога). Цитирование здесь настолько очевидно и кажется таким знаковым, что исследователи не смогли спокойно пройти мимо него. И. А. Суханова, в своей большой статье «Интертекст и контекст: цитата из "Капитанской дочки" в романе А. и Б. Стругацких "Понедельник начинается в субботу"» последовательно сопоставляя тексты А. С. Пушкина и братьев Стругацких, находит значительно больше заимствований и приходит к выводу о том, что «...отсылки к роману Пушкина, <...> носят систематический характер. Текст романа Стругацких и построен по образцу "Капитанской дочки", так, например, к каждой главе подобран эпиграф» [8, с. 39]. При этом на роль заимствований претендует как образная система (Гринев – Привалов, Пугачев, встреченный на дороге, – незнакомцы, которых он подвозит до Соловца), конкретные детали («...у поворота рядом с тротуаром торчал из земли ствол старинной чугунной пушки, дуло ее было забито землей и окурками» [4, с. 34] и пушкинская «старая чугунная пушка», из которой один из героев выгребает «сор разного рода»), повтор лексики: «полтина», «погребец», «трезвое поведение» и т.д. Системность, знаковость и значимость для сюжетно-композиционного решения текста братьев Стругацких даже таких «мелочей», как отбор лексики («обезноздрен» у Стругацких возводится к «рваным ноздрям» Хлопуши), говорит исследователю о принципиальной ориентированности на классический текст.

Кроме переключек с «Капитанской дочкой», которая, по свидетельствам, была одной из любимых книг Аркадия Стругацкого, в тексте повести «Поне-

дельник начинается в субботу» присутствуют и иные заимствования из классика. Так, локус первой части, Изнакурнож, является развернутой цитатой начала песни первой «Руслана и Людмилы»: заезжая на ул. Лукоморье, герой видит дуб, в ветвях которого что-то шуршит и кто-то роняет рыбку чешую, по двору гуляет говорящий кот Василий, который ночью пытается вспоминать сказки и песни, но помнит только их начала (неслучайно же «песнь заводит», а не «поет»). Сама изба оказывается на куриных ногах: «Пол качнулся под моими ногами. Раздался пронзительный протяжный скрип, затем, подобно гулу далекого землетрясения, раздалось рокочущее: "Ко-о...Ко-о...Ко-о...". Изба заколебалась, как лодка на волнах. Двор за окном сдвинулся в сторону, а из-под окна вылезла и вонзилась когтями в землю исполинская куриная нога, провела в траве глубокие борозды и снова скрылась» [4, с. 21]. Очевидность этой отсылки была настолько велика, что в телеспектакле 1965 года, поставленном А. Белинским, в начале злключения Саши Привалова, вызванных работой магического дивана-транслятора, за кадром звучат строчки А. С. Пушкина «У Лукоморья дуб зеленый...».

Но насколько пушкинский текст действительно важен для текстов о НИИЧАВО? В творчестве братьев Стругацких есть примеры, когда явные цитаты являются не более чем данью моде (например, рок-цитаты в пьесе «Жиды города Питера...» [6]). Возможно ли то, что литературность и обращенность к пушкинскому тексту носит иной характер, чем может показаться на первом этапе сопоставления?

Начнем с неожиданного: вероятность того, что цитата «Я приближался к месту моего назначения» является заимствованием непосредственно из Пушкина крайне мала. Дело в том, что по свидетельству современника и знакомого братьев Стругацких, писателя Ал. Ал. Щербакова, возможен и иной источник: «А. Архангельский написал цикл прозаических пародий, избрав в качестве ключевой именно фразу «Я приближался...» Но мы с братьями Стругацкими (как сейчас помню, где и когда это было!) назубок выучили эти пародии в 1948» [9, с. 410]. Действительно, А. Г. Архангельский написал цикл пародий на стили современных ему авторов, используя в качестве основы пушкинский фрагмент. Так, например, пародия на В. Катаева выглядела так: «Я спешно приближался к географическому месту моего назначения. Вокруг меня простирались хирургические простыни пустынь, пересеченные злокачественными опухолями холмов и черной оспой оврагов. Все было густо посыпано бертолетовой солью снега. Шикарно садилось страшно утопическое солнце» [1, с. 23]. Как нетрудно заметить, основная идея – переработка классического текста с элементами пародии совпадает и кажется достаточно вероятной. Правда, безоговорочно ориентироваться на воспоминания, которые являются одними из самых ненадежных источников информации, являясь так или иначе «играми с памятью», не стоит. Анализ переписки братьев Стругацких не позволяет сделать вывод, что в 1948 году находившийся на учебе в Москве старший брат приезжал в Ленинград и встречался там с Ал. Щербаковым, который, если судить по его официальной биографии, учился в Одессе [2]. Зафиксировано, что

Ал. Щербаков появился в жизни братьев только в 1974 году, когда участвовал в семинаре фантастов под руководством Бориса Стругацкого. Учитывая другие аномалии текста (излишняя эмоциональность, имитация диалога с читателями и сторонними лицами, уходы от основной темы, неподтвержденность фактами: «Позже я пытался завести разговор на эту тему отдельно с А (Аркадием Стругацким. – А. С.) в Москве, отдельно с Б (Борисом Стругацким. – А. С.). Кончилось ничем: А был крепко давши и заиклен на своем, а Б так резко ушел от разговора, что я почувствовал себя недопустимо назойливым) [9, с. 412]) абсолютного доверия данному свидетельству нет. Однако сама возможность такого заимствования второго порядка существует, так как именно в 1948 году Аркадий пишет письмо, которое является явной стилизацией и начинается со строчек: «Мы в Нашем последнем письме выражали надежду Нашу, что Ты известишь Нас о том, какими книгами, в частности, какими новыми научно-фантастическими романами сможешь ты усладить Наше сердце, ибо не только одной пищей телесной жив человек, о чем ты, вероятно, достаточно наслышан, а то и сам испытал» [3, с. 89].

Неоднократная обращенность к стилизации, обращение к другому тексту как к источнику вдохновения не только в образной и сюжетной сфере, но и в области стиля характерно для всего творчества братьев Стругацких. Вспомним знаменитую фразу из письма Аркадия, из которой родилась повесть «Трудно быть богом»: «А мне хотелось создать повесть об абстрактном благородстве, чести и радости, как у Дюма» [3, с. 30], и, действительно, текст стал во многом пародией/стилизацией авантюрного романа XIX века. Другой пример удачной стилизации в творчестве соавторов обнаруживается в «Сказке о Тройке»: Саша Привалов зачитывает спруту Спиридону фрагменты японских исторических хроник, в которых рассказывается о гигантских головоногих. Эти фрагменты были написаны Аркадием для повести «Кракен», которая так и не была закончена. В них он проявил мастерство стилизатора и прекрасное знание исходного материала (японских летописей и легендарных сказаний), с которым был знаком, прежде всего, как переводчик.

Допустимо все же предположить, что творчество А. С. Пушкина стало основой и отправной точкой для написания «Понедельника...» и «Сказки...», как неоднократно бывало в творчестве Стругацких, на конкретные тексты и периоды творчества которых оказывал влияние какой-то писатель (например, С. Лем, о чем мы писали ранее [5]).

Однако если брать всю парадигму текстов, связанных с НИИЧАВО, то в них можно с уверенностью выделить следующие значимые заимствования из А. С. Пушкина:

1. Стилизованная цитата из «Капитанской дочки» в истории первой «Понедельника...»
2. Переосмысления строчек из «Руслана и Людмилы», в которых Лукоморье становится улицей в городе Соловец, а изба на куриных ногах – ИЗО-НАКУРНОЖем.

3. Эпиграф к главе четвертой истории второй «Понедельника...»: «Горе! Малый я не сильный; // Съест упырь меня совсем...» (цитата из юмористического стихотворения «Вурдалак», в котором «Ваня» принимает за монстра собаку, гложущую кость).

4. Стилизованная цитата из «Капитанской дочки» в истории первой «Понедельника...», процитированная в крайне неудачной повести Н. Ютанова «Орден святого понедельника».

Как мы видим, творчество А. С. Пушкина вообще и его повесть «Капитанская дочка» оказались важны при написании первой книги о НИИЧАВО, когда писатели пробовали для себя новый материал – повесть на материале сказок, мифов и преданий. Они нашли и образы, и языковые элементы, которые смогли передать дух и антураж провинциального городка Соловца, населенного магами, волшебниками, ведьмами и домовыми. Но на следующих этапах работы братья Стругацкие нашли свой язык, обрели свой стиль и уже не нуждались в «костылях» из классических цитат. Это почувствовал и С. Лукьянов, всегда очень внимательный к чужому слову, который в своей прекрасной повести-стилизации уже не использовал цитаты из произведений А. С. Пушкина.

Список литературы

1. Архангельский А. Г. Пародии. Эпиграммы / Вступ. статья, сост. и примеч. Евг. Ивановой. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 22–28.
2. Балабуха А. О несуетности служения, или Ода негромкому голосу. – [Эл. ресурс]. URL: <http://balaboukha.narod.ru/library/oda.html> (дата обращения: 01.03.2023).
3. Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942–1962 гг. – М.: АСТ; Донецк: НКП, 2008. – 640 с.
4. Пушкин А. С. Капитанская дочка // А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в шести томах. – М., 1949. – Т. 4. – С. 260–369.
5. Снигирев А. В. «Астронавты» в «Стране багровых туч»: еще раз о проблеме «Стругацкие-Лем» // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. – 2015. – № 2. – С. 175–182.
6. Снигирев А. В. Рок-цитаты в пьесе братьев Стругацких «Жиды города Питера...» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2016. – № 16. – С. 81–85.
7. Стругацкий А., Стругацкий Б. Понедельник начинается в субботу // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений. – М.: Текст, 1992. – Т. 4. – 319 с.
8. Суханова И. А. Интертекст и контекст: цитата из «Капитанской дочки» в романе А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» // Верхневолжский филологический вестник. – 2017. – № 2. – С. 34–39.
9. Щербаков Ал. Ал. Тридцать лет сплошного понедельника (послесловие инвалида) // Стругацкий А., Стругацкий Б. Понедельник начинается в субботу; Сказка о Тройке. – СПб.: Terra Fantastica МГП «Корвус», 1992. – С. 410–414.

Alexey V. Snigirev

Pushkin's Text in the Dilogy about NIICHAVO by the Strugatsky Brothers

The article consistently examines the typology and nature of the inclusion of Pushkin's text by the Strugatsky brothers in the dilogy about NIICHAVO. A special place is given to the established literary tradition when considering this issue.

Key words: Pushkin, Strugatsky brothers, NIICHAVO, "Monday starts on Saturday", "The Tale of the Troika", borrowings, quotations, borrowing images.

For citation: Snigirev, A. V. (2023) Pushkin's Text in the Dilogy about NIICHAVO by the Strugatsky Brothers. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 62–66.

А. П. Марьюшкина

«Пушкинский код» в романной прозе В. Пелевина

В статье анализируются виды и способы воплощения «пушкинского кода» в романной прозе В. Пелевина. В процессе доказательного сопоставления текстов русского классика и современного прозаика были использованы сравнительно-сопоставительный метод, а также метод целостного анализа художественного произведения. Установлено, что в текстах В. Пелевина встречаются как прямые (эксплицитные), так и скрытые (имплицитные) отсылки к творчеству А. С. Пушкина. Первые используются прозаиком для более точного представления образов героев и описания поступков и явлений, вторые придают текстам литературоцентричность.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, В. Пелевин, интертекстуальность, пародия, реминисценция, роман.

Для цитирования: Марьюшкина А. П. «Пушкинский код» в романной прозе В. Пелевина // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 67–72.

Вопрос о месте пушкинского интертекста в прозе В. О. Пелевина не нов. Попытки найти точки соприкосновения творчества современного прозаика с классиком русской словесности, анализ пушкинских образов и их роли в построении сюжета произведений В. Пелевина нашли отражение в ряде литературно-критических и литературоведческих работ [1; 2; 13; 14; 15]. Особенно примечательной в этом плане мы считаем работу Л. Филиппова «Полеты с затворником», где обстоятельно доказывается схожесть мотивов и авторских стилей Пушкина и Пелевина. Однако главным положением из тех, что приводит исследователь в своей работе, на наш взгляд, является утверждение об основной мотивации отсылок к выдающемуся предшественнику: «Пелевин не развивает и не продолжает, а дразнит традицию, то и дело отступаясь в пародию». Тем не менее, Филиппов видит и в самой шуточной манере отсылок к литературному авторитету «легкий и веселый ум пушкинского склада» [15].

Действительно, в пелевинских текстах аллюзии к А. С. Пушкину часто носят иронический характер. Например, в романе «Чапаев и Пустота»: «Бронзовый Пушкин казался чуть печальней, чем обычно – оттого, наверно, что на груди у него висел красный фартук с надписью: “Да здравствует первая годовщина революции!”» [11, с. 11]. Или: «Вы, Петр, конечно, не Пушкин, но все же мы решили вернуть вас в третье отделение» [11, с. 56] и др. Интертекстуальные связи с произведениями Пушкина в большинстве случаев представлены в необычном контексте или переиначенном виде для обыгрывания той или иной сентенции. Например, строки из маленькой трагедии А. Пушкина «Пир во время чумы» в «Священной книге оборотня» («Но знаешь, эта черная телега / имеет право всюду разъезжать» [9, с. 97]) на стекле автомобиля генерал-лейтенанта ФСБ или эпиграф к рассказу Пелевина «Мардонги» («Слух обо мне пойдет, как вонь от трупа» [8]) (здесь нужно учитывать двойственность кода, поскольку эта строка пришла в пушкинский «Памятник» из «Памятника» Г. Р. Державина. – А. М.).

Рассказ «Мардонги» Пелевина непосредственно связан с «пушкинским кодом», так как обыгрывает само понятие культурного кода и культа личности. Мардонг – это культовый объект, представляющий из себя замурованный в цемент труп человека, жизнь которого была примером святости или же, напротив, наделала много шума богопротивными делами. И те, и другие создали легенду вокруг себя еще при жизни, но истинного апогея она достигает лишь после смерти человека, когда истинность того или иного факта биографии или черты характера уже невозможно установить. Так, от когда-то реально существующей личности остается лишь отпечаток в историко-культурном информационном поле, столько же достоверно показывающий действительное положение вещей, как гипсовая форма внешность покойного.

На основе этого сопоставления В. Пелевин через авторскую маску ученого Антонова, деятельность которого анализируется в очерке-пародии, метафорически называет информационный отпечаток личности духовным мардонгом. После он вновь обращается к Пушкину, обозначив название второй части самого известного труда Антонова «Духовный мардонг Александра Пушкина» [8]. Здесь снова актуализируется эпитафия и его первоисточник. Идея памятника, к которому «не зарастет народная тропа», прослеживается еще у Горация: это незримый памятник поэтической славы, иными словами, тот самый духовный мардонг.

Идея информационного отпечатка культуры возникает и в более поздних текстах В. Пелевина, например, в «t», где главным героем является персонаж триллера, созданный из образа писателя Льва Толстого: «Главная культурная технология двадцать первого века, чтоб вы знали, это коммерческое освоение чужой могилы» [5, с. 176], и достигает наивысшей точки раскрытия в романах «iPhuck 10» и «Transhumanism Inc.», где эта тенденция перерастает в целое направление искусства – «гипс» (название которого, очевидно, перекликается с «Мардонгами»): «Гипсовая контрреформация, по Ведровуа, была последней попыткой мировой реакции вдохнуть жизнь в старые формы и оживить их. Создать, как он пишет, франкенштейна из трупного материала культуры» [4, с. 40].

В книгах Антонова библейская истина о том, что смерти нет, получает новое освещение через смешение западного понимания пустоты (Ж. Деррида, Ж. Лакан, поздний М. Фуко и др.), христианских концепций и буддийских духовных практик. Так, в понимании героя рассказа, в каждом человеке живет внутренний мертвец (иногда их, как и ложных личностей, может быть несколько), он является истинным существом, в то время как тело живого человека лишь вместилище. Конечную актуализацию это истинное существо получает в момент физической смерти носителя, поэтому так важно, пока внутренний мертвец еще находится в зародыше, заниматься «утруплением». Одной из самых действенных практик «утрупления», наряду с изучением мертвых языков, Антонов называет «Разговоры о Пушкине». Практика «начинается с вводного утверждения о том, что Пушкин не знал периода ученичества, и кончается распеванием мантры «Пушкин пушкински велик». Сам Антонов в последние годы жизни «раскрывал рот только для того, чтобы в очередной раз заявить о величии Пушкина» [8], так как в то время активно работал над укреплением не

только пушкинского мардонга, но и своего собственного. Более того, создавая неомиф о себе, ученый прибегнул к ритуалу индейцев Навахо и съел собственную собаку, загримированную под Пушкина, для наибольшего духовного сближения с поэтом. Даже в сжатом изложении явственно прослеживается ирония и комизм произведения, которые, по Филиппову, передают «легкое и точное скольжение», «приветливость к изображаемому» [15], свойственные Пушкину. О шуточной манере повествования говорит и буквализация идиомы «собаку съесть» в каком-либо деле. Очевидно, что автор иронизирует не над личностью поэта, а над научным сообществом, причем комичным выставляется не столько Антонов, сколько автор очерка о нем.

Между тем, А. Пушкин в пелевинской прозе часто выступает как «несомненный эталон художественности» [2, с. 187]), культовая личность, чья жизнь неотделима от мифологизированного образа, созданного вокруг нее. Так, в «Чапаеве и Пустоте» образ А. С. Пушкина возникает при упоминании памятника в начале романа и размышлениях Петра Пустоты о нем в финале: «Бронзовый Пушкин исчез, но зияние пустоты, возникшее на месте, где он стоял, странным образом казалось лучшим из всех возможных памятников» [11, с. 386]. Здесь исчезновение материального памятника Пушкину (в сущности, того же мардонга, но европейского типа), являющегося для молодого поэта-атеиста наивысшим духовным авторитетом, не воспринимается как богооставленность, но, напротив, символизирует божественное вознесение. Оставшись лишь в воспоминаниях, он продолжает существование в мире бессмертных вещей и тем сближается с образом незримого, но вездесущего Бога.

Следует отметить, что уникальной качественной особенностью «пушкинского кода» в текстах Пелена является двоякая форма репрезентации составляющих его элементов. Наряду с общим для всех интертекстем открытым указанием на прецедентные тексты, перечисление которых ввиду их мотивационной схожести мы опустили, целый ряд образов в романе Пелевина является имплицитным, неявным, а потому трудно вычленимым в тексте. Так, в плане построения сюжета и образов героев прослеживается связь «Чисел» и «Тайных видов на гору Фудзи» с романом в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Возникающие параллели с образом Татьяны Лариной в «Числах» подробно разрабатываются в статье А. С. Смирнова [13], потому, во избежание повторений, мы лишь кратко обозначим содержание работы.

В «Числах» в роли Татьяны выступает протагонист романа – Степа Михайлов, который, невольно вступив в половую связь со своим конкурентом по бизнесу, вынужден был согласиться временно «побыть Таней». Изначально такой странный выбор прозвища партнеру не был отмечен какой-либо литературной коннотацией, связь с пушкинским текстом проявилась позднее: в первый раз в телефонном разговоре Михайлова и Сракандаева: «Это Танек, – сказал он, стараясь, чтобы голос звучал игриво и загадочно. <...> – А! А! Ужель та самая Татьяна? Степка, ты?» [12, с. 272], второй – в оценке капитана ФСБ Лебедкина, наблюдавшего за происходящим через скрытую камеру: «По паспорту ты Степа. А по распоняткам ты Татьяна. Типа русская душой. <...> Такая вот энциклопедия русской жизни» [12, с. 310–311]. Помимо эксплицитных

интертекстом А. Смирнова интересуют неявные отсылки к образу Татьяны А. Пушкина. Так, исследователь видит параллель между характерами столь непохожих героев в их общей увлеченности мистификацией (вера Михайлова в магию чисел, посещение гадалки и Свами, попытки расшифровать необычные видения и сны). Также связь с пушкинским контекстом А. Смирнов видит в возникающих в тексте романа зооморфных образах осла, который выступает в роли чудовища из вещего сна Татьяны, и золотой рыбки, отсылающей к знаменитой сказке А. С. Пушкина.

В построении сюжетного плана романа «Тайные виды на гору Фудзи» также не маловажную роль сыграл образ Татьяны. Помимо указывающей на близость героев антропонимики (Татьяна – имя второго протагониста романа), как в случае с «Числами», здесь воссоздается и главный романский конфликт, который получает альтернативную развязку. На близость к пушкинскому мотиву указывает аллюзия на его дуэль, играющая в тексте роль маркера кольцевой композиции. В первый раз она возникла в описании инсценировки памятной встречи Федора Семеновича и Тани «на картошке»: «С такой точностью, кажется, не реконструировали даже пушкинскую дуэль» [10, с. 75]. Рандеву закончилось разочарованием. Еще не зная о предстоящей встрече, Татьяна воображала, что Федя, ставший успешным коммерсантом Федором Семеновичем, вспомнит о своей школьной влюбленности и предложит ей серьезные отношения. Но Татьяна надеялась напрасно: оказалось, таким необычным способом Федор Семенович просто хотел избавиться от унижительного чувства неполноценности за ее счет.

После, как и в «Евгении Онегине», оба героя претерпевают существенные изменения духовного плана. «Скучающий герой», представленный в романе Пелевина Федором Семеновичем, сталкивается с трудностями, которые возвращают его обратно к Татьяне, успевшей к тому времени значительно вырасти в духовном плане за счет успешной любовницы Клариссы. Вновь происходит сцена объяснения, возвращающая героев к событиям их школьной жизни, которая теперь заканчивается торжеством Татьяны: «В прошлый раз листва была редкой и желтой, и во всем сквозила какая-то элегическая усталость, словно бы пушкинская преддуэльная тоска, из которой и сделана, если разобраться, русская осень. Осень патриархии... А сейчас была весна. Ее весна» [10, с. 402].

Как и в указанных ранее произведениях В. Пелевина, в «Тайных видах на гору Фудзи» Пушкин предстает как культовая личность, культурно-историческую значимость для нации которой трудно переоценить. В романе это подчеркивается становлением имени поэта в один ряд с именами последнего русского императора и первого вождя пролетариата: «Например, был поэт... Он замылся, и переводчик подсказал: – Пушкин. – Да, Пушкин. И люди у вас до сих пор приезжают поглядеть на домик, где он когда-то прожил месяц, хотя домик давно перестроили. Посетители думают – ну и пусть перестроили, зато вокруг все то же самое! Смотрят на окружающий пейзаж и говорят себе: вот удивительно! Здесь гулял наш знаменитый поэт Пушкин! – Есть такое, – кивнул

я. – Точно так же ездят по местам, – продолжал саядо, – где жил когда-то политик Ленин или царь Николай» [10, с. 139].

Любопытным представляется способ репрезентации «пушкинского кода» в текстах В. Пелевина через обыгрывание цитат, например: «"Британской музыки небылицы тревожат сон отроковицы. И стал теперь ее кумир или задумчивый вампир, или..." Кто-то там еще, – сказал я. – Пушкин» [3, с. 133], – в диалогии о вампирах, где вампиры живут среди обычных людей, скрывая свое существование «черным шумом». В романе «Любовь к трем цукербринам» через литературную аллюзию на стихотворение А. С. Пушкина «Пророк» протагонист описывает ощущения после становления новым существом: герой почувствовал, что кто-то невидимый касается его «зениц» и ушей, после чего он больше не мог перестать слышать и видеть то, что ему открылось при внедрении в мир идей: «Я не видел никаких "ужасов" – ужасное заключалось в том, что от этого зрелища нельзя было спрятаться. Я не мог забыться в темноте. Словно бы с меня сорвали толстое ватное одеяло, под которым я когда-то был зачат, родился и вырос – и разбудили навсегда. Затем давление переместилось на уши. И здесь Пушкин высказался до того точно, что к его словам почти нечего добавить. Шум и звон, да» [7, с. 35–36]. Заметим, что в приведенной цитате можно увидеть не только отсылку к А. С. Пушкину, но и аллюзию на строки М. Ю. Лермонтова – «от счастья разбудят», которые во многом схожи с описанием того, что испытали бизнесмены из «Тайных видов на гору Фудзи», проходя стадии непостоянства (Аниччи).

Подводя итоги, заметим, что эксплицитных интертекстем, отсылающих к творчеству А. С. Пушкина, в прозе В. Пелевина относительно немного, однако большая часть их играет существенную роль в создании образов персонажей и описании сюжетных коллизий, поэтому так важно уделять им внимание при целостном литературном анализе пелевинских произведений.

Список литературы

1. Богданова О. В., Евграфова Л. В. «Петербургский текст» В. Пелевина (рассказ «Хрустальный мир») // Вестник Днепропетровского университета им. Альфреда Нобеля. Филологические науки. – 2020. – №1. – С. 68–75.
2. Воробьева Е. П. Мастер, Пушкин и Пустота // Культура и текст. – 2005. – № 8. – С. 184–188.
3. Пелевин, В. О. Empire «V». – М.: Э, 2017. – 416 с.
4. Пелевин В. О. iPhuck 10. – М.: Э, 2018. – 416 с.
5. Пелевин В. О. t. – М.: Э, 2017. – 480 с.
6. Пелевин В. О. Бэтман Аполло. – М.: Э, 2017. – 544 с.
7. Пелевин В. О. Любовь к трем цукербринам. – СПб.: Азбука–Аттикус, 2019. – 416 с.
8. Пелевин В. О. Мардонги. – [Эл. ресурс]. – URL: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-mard/1.html> (дата обращения: 10.03.2022).
9. Пелевин В. О. Священная книга оборотня. – М.: Э, 2016. – 416 с.
10. Пелевин В. О. Тайные виды на гору Фудзи. – М.: Эксмо, 2019. – 416 с.
11. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота. – М.: Э, 2018. – 416 с.
12. Пелевин В. О. Числа. – М.: Э, 2016. – 288 с.
13. Смирнов А. С. «Пушкинский («Татьянин») текст» в романе В. О. Пелевина «Числа» // Норма и отклонение в литературе, языке и культуре. – Гродно: ЮрСаПринт, 2021. – С. 284–294.
14. Сидоренко К. П. Интертекстовые связи пушкинского слова. – СПб.: РГПУ, 1999. – 253 с.
15. Филиппов Л. Разговоры с затворником. – [Эл. ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/1999/5/polety-s-zatvornikom.html> (дата обращения: 11.03.2022).

Anastasia P. Maryushkina

"The Pushkin Code" in V. Pelevin's Novel Prose

The article identifies and analyzes the types and ways of manifestation of the "Pushkin code" in V. Pelevin's novel prose. In the process of evidentiary comparison of the texts of V. Nabokov and V. Pelevin, a comparative method was used, as well as a method of holistic analysis of a work of art. It is established that both writers are characterized by the use of intertextual references to the previous tradition. In addition, V. Pelevin's texts often contain direct (explicit) references to the work of A. S. Pushkin.

Key words: "Pushkin code", A. Pushkin, V. Pelevin, intertextuality, precedent text, novel, Russian literature.

For citation: Maryushkina, A. P. (2023) "The Pushkin Code" in V. Pelevin's Novel Prose. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 67–72.

О. Е. Романовская

Приемы игры с концептом «великий русский поэт» в творчестве Д. Пригова

Автор статьи изучает место концепта «великий русский поэт» в творчестве Д. Пригова, рассматривает различные способы игры с концептом в прозе и поэзии. Объект анализа – тексты, включившие в себя упоминания русских классиков, отсылки к биографиям поэтов XIX–XX вв.: «Совы», «Лирические портреты литераторов», «Игра в чины». Особое внимание уделено полемическому освоению пушкинского мифа. С деконструкцией концепта «великий русский поэт» соотнесена апроприация чужого поэтического опыта в мини-циклах «Загадочные стихи», «Культурные песни». Изучение концепта «великий русский поэт» позволяет лучше понять взгляды Д. Пригова на современное искусство и культуру, задачи, стоящие перед современным художником.

Ключевые слова: Д. Пригов, концептуализм, концепт, игра.

Для цитирования: Романовская О. Е. Приемы игры с концептом «великий русский поэт» в творчестве Д. Пригова // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 72–79.

В мифопоэтической традиции «поэт – персонифицированный образ сверхобычного видения, обожествленной памяти всего коллектива, демиург в слове и ритме... творец поэзии» [5, с. 111]. Мифологема «русский поэт» аккумулирует в себе значения, дополняя их мотивами преждевременной смерти, служения народу, изгнанничества, гениальности, одиночества. Реакцией на начавшуюся в XIX веке мифологизацию классиков стала авангардистская установка на полный разрыв с литературным прошлым. Культ поклонения разрушался эпатажными выходками: декларацией независимости в манифестах, созданием нового эстетического имиджа поэта. Для футуристов имена классиков стали предметом словотворческих экспериментов: «О, достоевскиймо бегущей тучи! / О, пушкиноты млеющего полдня!» [10, с. 54], для обэриутов – игры. В эпоху постмодернизма основным объектом деконструкции становится мифологизированный образ А. Пушкина, подвергшийся «предельной сакрализации» [3]. В. Кривулин, Вс. Некрасов, А. Синявский, И. Бродский, Т. Кибиров, А. Еременко, Л. Лосев, Вен. Ерофеев, И. Иртеньев, Б. Кенжеев – вот далеко

не полный список авторов, обратившихся к текстам и фактам биографии А. Пушкина.

В этом ряду Д. Пригов занимает особое место, поскольку всё его творчество определено поиском художественной стратегии, полемизирующей с концепцией поэта-гения. Значительная часть этой стратегии – игра с концептом «великий русский поэт». В данном случае речь идет о концепте как о «дискретном ментальном образовании, являющемся функциональной единицей мысленного кода человека, обладающем упорядоченной внутренней структурой, представляющем собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущем комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [9, с. 145].

Одним из средств вербализации концепта «великий русский поэт» в коммуникативной практике становится полное имя и отчество. Создание образа «персонажного автора» (С. Гундлах) – Дмитрия Александровича Пригова – пародирует эту традицию через отрицание или осмеяние наиболее устойчивых когнитивных признаков концепта. В стихотворениях цикла «Домашнее хозяйство» «персонажный автор» нарочито тривиален, но подчеркивает свою принадлежность к поэтическому братству: «В полуфабрикатах достал я азу... А я ведь поэт, я ведь гордость России я», «Я всю жизнь свою провел в мытье посуды / И в сложении возвышенных стихов» [7, с. 66]. Несоответствие «персонажного автора» образу поэта, независимого от быта и нужд, создает комический эффект и в то же время становится предметом рефлексии: «Вот в очереди тихонечко стою / И думаю себе отчасти: / Вот Пушкина бы в очередь сию / И Лермонтова в очередь сию / И Блока тоже в очередь сию / О чем писали бы? – о счастье» [7, с. 66].

Гипертрофированное внимание к сфере бытового в стихотворениях Пригова подчеркивает редукцию в концепте «великий русский поэт» житейского аспекта существования, отсюда гротескный комизм «бытовых» стихотворений. Конкретное и абстрактное, бытовое и бытийное, сиюминутное и вечное – нераздельно присутствуют в жизни поэта, но не в понимании его образа массовым сознанием.

В поэтическом творчестве Пригова подвергнута испытанию устойчивость таких когнитивных признаков концепта «великий русский поэт», как жертвенность, совесть нации, учительная позиция, свободолюбие. Комедийно-иронический контекст их освоения нарушает привычные ожидания читателя: «Вот я предположим, обычный поэт / А тут по прихоти русской судьбы / Приходится совестью нации быть / А как ею быть, коли совести нет / Стихи, скажем, есть, а вот совести – нет / Как тут быть» [7, с. 50].

Официально-пропагандистские установки, повлиявшие на формирование концепта «великий русский поэт», отражены в стилистике текста «Игра в чины». Это анарративный текст, выполненный в форме инструкции к придуманной игре. Задача игроков повторять подряд четыре текста, представляющих хрестоматийно-энциклопедические справки о писателях. Написанные по

трафарету, они варьируют речевые клише: «Александр Сергеевич Пушкин является гордостью русской и мировой литературы... Лев Николаевич Толстой является титаном русской и мировой литературы... Алексей Максимович Горький является классиком русской, советской и мировой литературы... Владимир Владимирович Маяковский является знаменем русской, советской и мировой литературы»; состоят из стандартных формул: «в произведениях нашли отражение», «величие и стойкость русского народа» «революционный дух русского и советского народа», «критиковал мерзости современного ему строя», «имя... будет жить вечно в сердцах» [6, с. 526–531]. Итерация текстов позволяет игрокам повысить свой чин, но читателю она напоминает о ритуальных практиках. М. Липовецкий отмечает: «Серьезность ритуальных жестов, интонаций, ролей, риторических и символических цитат и т.п. неизменно вступает в противоречие с предполагаемым или непосредственно передаваемым отсутствием или же ничтожностью смысла всего происходящего или демонстрируемого – иными словами, с пустотой» [4, с. 251]. Текст «Игра в чины» демонстрирует выхолащивание смыслов, в результате чего концепт становится «абстрактным понятием, припиленным к вещи, наподобие ярлыка, – не для того, чтобы соединиться с ней, а чтобы продемонстрировать распад и невозможность единства» [11, с. 64].

Похожее понимание концепта и слова как способа его воплощения находим в «Высказываниях». Серия патетических цитат о русских поэтах и писателях оформлена в карикатурном пародийно-соцартовском стиле:

«...Пушкин и сейчас является соучастником наших сегодняшних свершений, живым собеседником, мудрым и лукавым ответчиком и учителем.

Д. Пригов» [6, с. 516].

В процессе деконструкции концепта «великий русский поэт» Пригов часто обращается к той зоне, которую исследователи называют мифологической, она «объединяет когнитивные признаки, сформировавшиеся под влиянием мифологических представлений о предмете или явлении. Соответствующие признаки приписываются концептуализируемому предмету или явлению мифологическим сознанием, отражают общественный стереотип осмысления явления» [9, с. 161].

В цикл «Лирические портреты литераторов» входят прозаические байки из жизни современных литераторов и серия поэтических миниатюр, героями которых становятся русские поэты и прозаики. Тема писательского быта переведена в анекдотический регистр, речевое поведение «персонажного автора» гротескно, современный писатель показан как мелочный, хитрый, завистливый, его образ подчеркнуто снижен. Поэтическая часть цикла – абсурдистские стихотворения о Чехове, Пушкине, Некрасове, Гоголе, Тютчеве, Ахматовой, Тургеневе, Хлебникове, Салтыкове-Щедрине, Блоке, Мандельштаме, Лескове, Державине, Хармсе. Отсылка к творчеству последнего весьма прозрачна, традиции обэриутов очевидны: образы всех перечисленных авторов нелепы и комичны. Вместе с тем Д. Пригов использует прием пародийной гиперидентификации с возвеличивающим мифологическим дискурсом: «На чашечке цветка Тургенев / Прозрачный мед невидный пьет / И ножки, как балетный гений / То

вдруг сохнет, то разовьет / То бородой по самый пах / Вдруг зарастет что патриарх / Вселенский» [7, с. 187]. Это стихотворение отражает механизмы мифотворчества: сакрализация через уподобление богам, пьющим нектар («прозрачный мед невидный пьет»); восхищение («как балетный гений»), придание авторитетности («что патриарх Вселенский»).

Дестабилизировать традиционный статус «великого русского поэта» Пригову позволяет создание сюрреалистичных образов. Этому способствуют акцент на телесности («мужской незащищенный рот» Чехова, «бархатно-мохнатые уста» Некрасова, «дикий фонтан крови» Тютчева, «зубы красные» Блока), и создание бестиария, сопровождающего поэтов («змея из гроба выползает», «бабочка на гроба край садится», Гоголь «видит неземного рака», Хлебников «видит в тарелке мошку», Блок «рукой по волосам проводит / и ядовитых пчел клубок / находит», навстречу Лескову «вышел волк», Мандельштам «в ванной с мышкою игрался», Державину «цыпленок попался и поник»). В «Портретах» снято напряжение между «полюсами социального и культурного самоопределения» [7, с. 329]. Стерта разница между живым и мертвым (Некрасов «лежит без красок жизни в гробу», но не утрачивает способности видеть и говорить), мужским и женским («Париж стоит и сзади Блок вульгарной женщиной подходит»), взрослым и детским («Он в ванной с мышкою игрался / Осип Эмильич Мандельштам»). В «Портретах» гротескно заострен один из основных принципов мифологизации – проекция на образ, подвергающийся мифологизации, произвольных признаков.

Соотношение прозаических и стихотворных отрывков позволяет сделать вывод о неуловимости истины, ускользании настоящего облика поэта и событий его жизни. Даже недавнее прошлое утрачивает свою идентичность: в рассказе о пропаже денег у Льва Рубинштейна сумма с каждым упоминанием увеличивается от 152 до 1598 рублей.

В мифологической зоне концепта «великий русский поэт» важное место заняли представления о социально-политической активности поэтов, идеологической позиции, ключевых моментах биографии. Наиболее четко, ярко, конкретно представляет концепт «великий русский поэт» образ-прототип. «О наличии прототипных образов в сознании человека свидетельствуют многочисленные стандартные ассоциативные реакции на определенные стимулы: великий русский поэт – *Пушкин*, часть лица – *нос*, великая русская река – *Волга*, домашняя птица – *курица* и т.д.» [4, с. 189].

В пародии на новины «Звезда пленительная русской поэзии» абсурдно воссоздан советский миф о «великом русском поэте» – широко растиражированное представление о Пушкине как о гениальном поэте, друге и соратнике декабристов, предвосхитившем в своем творчестве последующее развитие русской и советской литературы [2, с. 212].

Мифологизированный образ «великого русского поэта» основан на представлении о нем как о культурном герое, который помогает людям: Пушкин «один понимал всю опасность, нависшую над Россией. Где мог, обличал он

Наполеона... трусость и разложение высшего общества... призывал народ готовиться к борьбе с захватчиками: копать траншеи, собирать оружие и бутылки с зажигательной смесью, сжигать хлеб и не сдаваться в плен» [8, с. 678]. В реконструируемом мифе Пушкин многолик: это и общественный деятель («Я нужен народу, а честь народа выше личной»), и радикальный революционный демократ («и отказали Пушкину от дома друзья Тютчев и Тургенев»), и гениальный полководец («русский народ, благодаря умелой диспозиции великого поэта, разгромил французов на Бородинском поле») [8, с. 680–681]. Дуэль как часть пушкинского мифа представлена событием общественной, а не частной жизни: «задета честь всех русских женщин» [8, с. 680]. Похожим образом она описана в стихотворении: «Когда в Наталью Гончарову / Влюбился памятный Дантес / Им явно верховодил бес / Готова явно подоснову / Погибели России всей / И близок к цели был злодей / Но его Пушкин подстерег / И добровольной жертвой лег / За нас за всех» [8, с. 577].

Д. Пригов обнажает основные принципы механизма мифологизации прошлого – деиндивидуализацию, коллажность, героизацию.

Коллажно-замещающий принцип лежит в основе создания образа Пушкина в прозаическом мини-цикле «Жизнь замечательных людей». Пригов обращается к следующим аспектам пушкинского мифа: происхождение, связь с эпохой, женитьба и дуэль, творчество. В «Жизни замечательных людей» представлено четыре разных биографии Пушкина, каждая из которых начинается как справочная статья из энциклопедии.

«Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – шатен, среднего роста, нос приплюснутый, русский негр, беспартийный, родился в 1812 году» [6, с. 514]. В серии пародийных квазибиографий Пушкина Д. Пригов производит художественную реконструкцию концепта «великий русский поэт». В «ЖЗЛ» актуализированы самые тривиальные представления о Пушкине: русский поэт с африканскими корнями, участвовал в общественной жизни, подвергался преследованиям, был сослан, писал книги, был женат, дрался на дуэли.

Все эти признаки составляют ядро концепта. Сатирически, с помощью варьирования деталей, Пригов изображает его пластичность, обусловленную приблизительным и неточным знанием творчества и биографии Пушкина. Зарождение мифа происходит в глубинах народного сознания, что подчеркивают троекратные фольклорные повторы: в разных вариантах биографии Пушкин трижды стрелялся на дуэли; трижды был судим («первый раз по ошибке... второй раз за связь с Петрашевским .., третий раз судился за связь с иностранной разведкой» [6, с. 520]; трижды был женат («на Гончаровой (русская беспартийная), на Исаевой (русская, беспартийная), на Книппер-Чеховой (кажется, русская, кажется, точно помню, беспартийная)» [6, с. 522]. В «ЖЗЛ» представлено три версии трагической гибели Пушкина: «дуэль кончилась для него смертельным исходом», «приговорен к высшей мере наказания – расстрелу», «в возрасте 70 лет покончил с собой от неразделенной любви к Денисьевой (в девичестве Брик) в своем родовом поместье Ясная Поляна» [6, с. 514–523].

Мифологизация становится источником абсурдного в тексте: Д. Пригов в «ЖЗЛ» создает гротескно-фантастическую версию мифа о «великом русском поэте», согласно которой Пушкин сидел в тюрьме, был крепостным, был автором поэмы «О, Волга, колыбель моя!», «Севастопольских рассказов», криминальных романов, жил за границей и издавал журнал «не то “Колокол”, не то “Искру”», награжден медалями «За храбрость», «За оборону Севастополя», Геройской звездой с вручением ордена Ленина.

Деконструкция, лежащая в основе концептуалистского творчества, предполагает «симультанную деструкцию и реконструкцию, разборку и сборку... рекомпозицию ради постижения того, как была сконструирована некая целостность...» [1, с. 147]. Пригов в «ЖЗЛ» обнаруживает высокую степень мифологизации «образа Пушкина как поп-божества» [6, с. 34].

Как и в поэзии, в прозе Д. Пригов обыграл «литературоцентристское представление о поэте как воплощении высшей власти, как носителе божественного знания и исповителе национальных грехов... Представление это не имеет ничего общего с реальным творчеством того или иного “великого русского поэта”, – это безличный миф» [4, с. 257].

За внешним комизмом абсурдного повествования, восходящего к процитированным в «ЖЗЛ» «Анекдотам о Пушкине» Д. Хармса, проступает полемическое отношение к концепту «великий русский поэт». Его своеобразие, как показывает Пригов, заключается в симулятивности, тотальном отчуждении означаемого от означающего. Отсюда мотив подмены: «Когда я размышляю о поэзии, как ей дальше быть / То понимаю, что мои современники / должны меня больше, чем Пушкина любить... / А если они все-таки любят Пушкина больше / чем меня, так это потому, что я добрый / и честный: не поношу его, / не посягаю на его стихи, / его славу, его честь / Да и как же я могу поносить все это, когда / я тот самый Пушкин и есть» [8, с. 6].

Шутовское заявление «персонажного автора» об отождествлении с Пушкиным – попытка предстать в статусе «великого русского поэта» или занять его место. Она соотносится с различными формами апроприации «чужого» слова. В творчестве Пригова способом игры с концептом «великий русский поэт» становится поэтическая техника трансформации текстов русской классики XIX и XX веков. Можно выделить три основных типа трансформации: «переписывание», «транскрипция» и перевод текста в формы, находящиеся на стыке литературы и несловесных видов искусства. Переписывание – расширение известного текста новыми включениями или замена в нем части фрагментов или отдельных слов. На этом приеме построен цикл «Культурные песни», где предметом переписывания становятся стихотворения А. Пушкина, О. Мандельштама, В. Маяковского, Н. Некрасова, Б. Пастернака, М. Лермонтова, В. Чуевского, В. Лебедева-Кумача. Цикл, написанный в 1974 году, стал одним из первых пригововских экспериментов в «присвоении» чужого поэтического опыта, который в «Предупреждении» осмыслен как универсальный: «Что же здесь чужого? Здесь все свое» [8, с. 498]. Субъектный неосинкретизм обыгран в пародийно-драматическом ключе: «В полдневный зной в долине Дагестана / С

свинцом в груди лежал недвижим я / Я! Я лежал – Пригов Дмитрий Александрович» [8, с. 506]. Еще более радикальные способы «переписывания» предложены в «Пушкинском безумном всаднике» и «Евгении Онегине Пушкина» 1992 года, где все прилагательные заменяются на слова «неземной» и «безумный» (исчерпывающая интерпретация этого приема содержится в статье М. Липовецкого «Искусство быть другим»). В рамках игровой поэтики, требующей читательской активности, написаны «Загадочные стихи» – поэтические произведения, которые состоят только из согласных звуков. Узнавание в них поэтических строчек будет совпадать с процессом восстановления редуцированных гласных: «м дд смх чстнх првл / кгд н в штк знмг / н вжт сб зствл / лчш вдмт н мг» (6, 710). Если артикулировать эти тексты сложно и практически невозможно, то перевод классических текстов в область саунд-поэзии диаметрально противоположен. «Арабское», «Буддистское», «Весеннеморфное пушкинское», «Зимнеморное пушкинское» изобилуют гласными и предназначены для вокального исполнения.

Парадоксальным образом различные формы апроприации позволяют Д. Пригову компенсировать недостаточность информативно-энциклопедического поля концепта «великий русский поэт», в авангардно-эпатажной форме противостоять, возможно, даже противодействовать процессу мифологизации. Кроме того, настойчивая, в течение всего творческого пути, попытка освоения «чужого» слова актуализирует представление о поэте как посреднике между прошлым и настоящим, которое в парадигме постмодернистской эстетики приобретает особое звучание.

Итак, можно сделать вывод о том, что Д. Пригов деконструирует концепт «великий русский поэт» в рамках игровой поэтики своих произведений. Игра с культом поэта-избранника начинается с создания в стихотворениях цикла «Домашнее хозяйство» «персонажного автора» Дмитрия Александровича Пригова – сниженного двойника мифологизированного образа русского поэта. Пародийную гиперидентификацию с патетической риторикой возвеличивания классиков можно обнаружить в ультраконцептуалистских текстах «Игра в чины» и «Высказывания». Сюрреализм образов, игра с телесно-физиологическим и повседневно-бытовым в «Лирических портретах литераторов» направлена на децентрацию привычной культурной иерархии. Д. Пригов обращается к пушкинскому мифу как важнейшему элементу структуры концепта «великий русский поэт» и представляет его гротескную версию в «Звезде пленительного счастья» и ряде стихотворений. Сатирически разоблачая мифологическую природу когнитивных признаков концепта, Д. Пригов полемизирует со сложившимися в общественном сознании стереотипами.

Список литературы

1. Деконструкция // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. – С. 147–150.
2. Захарова Я. «Мой даяяя-яяя-ядяяя-яяя»: Возвращения Пригова // Новое литературное обозрение. – 2022. – № 2 (174). – С. 209–223.
3. Зубова Л. В. Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма). – [Эл. ресурс]. URL: <https://www.ruthenia.ru/document/390753.html> (дата обращения: 01.03.2023).

4. Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.
5. Поэт // Топоров В. Н. Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий: в 2 т. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – Т. 2. – С. 111–137.
6. Пригов Д. Места. Собрание сочинений в 5 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – Т. 4. – 1160 с.
7. Пригов Д. Монады. Собрание сочинений в 5 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – Т. 1. – 780 с.
8. Пригов Д. Москва. Собрание сочинений в 5 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – Т. 2. – 953 с.
9. Стернин И. А., Розенфельд М. Я. Слово и образ. – Воронеж: Истоки, 2008. – 243 с.
10. Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель., 1986. – 736 с.
11. Эпштейн М. Л. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высшая школа, 2005. – 368 с.

Olga E. Romanovskaya

Playing with Concept of "The Great Russian Poet" in the Works of D. Prigov

The author of the article studies the place of the concept “the great Russian poet” in the works of D. Prigov, considers various ways of playing with the concept in prose and poetry. The objects of analysis are texts including references to Russian classics, references to biographies of poets of the XIX–XX centuries: “Owls” («Sovy»), “Lyrical portraits of writers” («Liricheskie portrety literatorov»), “The Game of Ranks” («Igra v chiny»). Special attention is paid to polemical development of Pushkin myth. The appropriation of someone else's poetic experience in the mini-cycles “Mysterious Poems” («Zagadochnye stihii»), “Cultural Songs” («Kul'turnye pesni») is correlated with the deconstruction of the concept of “the great Russian poet”. Studying the concept of “the great Russian poet” helps us better understand D. Prigov's views on contemporary art and culture, the tasks facing a modern artist.

Key words: D. Prigov, conceptualism, concept, game.

For citation: Romanovskaya, O. E. (2023) Playing with Concept of «The Great Russian Poet» in the Works of D. Prigov. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 72–79.

С. П. Гудкова

Особенности интерпретации пушкинского романа в стихах в поэзии С. Сеничева

В статье рассматриваются характер интерпретации «онегинского текста» в творчестве современного поэта Мордовии С. Сеничева. В ходе исследования доказывается, что обращение современных авторов к жанру романа в стихах продиктовано сформировавшейся в русской литературе традицией подражания классическому образцу, разработанному А. С. Пушкиным в «Евгении Онегине». Автор статьи приходит к выводу, что «Онегин» С. Сеничева – это своеобразный постмодернистский эксперимент, в котором современный автор вступает в поэтический диалог с классиком русской литературы. Создавая перепев «онегинского текста», С. Сеничев демонстрирует виртуозность пушкинского стиха, возможность новых прочтений классического сюжета, а также ностальгическую грусть по утраченным нравственным ценностям. Трансформация классического текста позволяет автору передать сложные чувства, которые испытывает он к миру советского прошлого. С помощью пародирования, иронического гротеска, интертекстуальности автор оттеняет переживаемый конфликт поэта между классическим наследием и современностью. Отсюда не столько развитие традиции жанра романа в стихах, сколько ее размывание в результате появления трагестийного текста на классический сюжет, где знаковый герой становится отражением современной эпохи.

Ключевые слова: С. Сеничев, современная поэзия, роман в стихах, крупная жанровая форма, пародия, перепев, литературная игра.

Для цитирования: Гудкова С. П. Особенности интерпретации пушкинского романа в стихах в поэзии С. Сеничева // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 79–87.

Вот уже около двух столетий творчество А. С. Пушкина остается ярчайшим образцом поэтического искусства. Каждое новое поколение пытается приблизиться к пониманию загадки его поэтического слова, прикоснуться к самобытному художественному миру. Один из современных литературоведов Н. А. Кузьмина относит произведения А. С. Пушкина к «корпусу сильных текстов», к которым, по ее мнению, обращаются разные авторы вне зависимости от их идеологических и эстетических вкусов [2, с. 32]. Ярким примером активного внимания писателей, без сомнения, служит роман в стихах «Евгений Онегин». Подтверждением тому является выход в свет сборника «Судьба Онегина» (2001), где впервые объединены перепевы, пародии, продолжения, реконструкции пушкинского романа, созданные на протяжении полутора столетий. Данный сборник, к сожалению, не смог вместить всего разнообразия переложений пушкинского произведения, претендующих на статус «мини-энциклопедий» российской действительности нового времени. К исключениям подобного рода относится и роман «Онегин» (с подзаголовком «Попытка ревизии «Энциклопедии» и прощания с постмодерном») (2003) известного поэта Мордовии С. Сеничева.

Самобытный поэтический талант С. Сеничева, отличающийся смелыми экспериментами, уже не раз становился объектом внимания республиканского литературоведения. Исследователи отмечали, что его творчество ориентировано на традиции многих постмодернистских школ и направлений: «Многое в “Онегине” – 2 синтезировано по принципу центонности, разработанной новейшей школой русского концептуализма (А. Еременко, Т. Кибирова и др.)», – утверждает Н. Л. Васильев [1, с. 106]. Литературоведы обращают внимание на то, что поэт «работает в осознанно постмодернистском ключе, постоянно обыгрывает и переигрывает приметы самых разнообразных школ и направлений, смело вступает в литературно-эстетическую полемику с предшественниками и современниками, пародирует классику и т.п.» [4, с. 184]

Для С. Сеничева А. С. Пушкин является высшим поэтическим авторитетом, воплощением литературной традиции, абсолютным образцом для подражания. Именно с ним наиболее часто С. Сеничев вступает в поэтический диалог. Во вступлении к своему первому поэтическому сборнику поэт пишет: «С пониманием и уважением отношусь к двум поэтам – Цветаевой и Бродскому (Пушкин – дело совершенно отдельное и не подлежащее классификации)» [5, с. 7]. В сеничевском поэтическом тексте интересны пушкинские аллюзии и цитаты, пародийные трансформации. Часто его стихи отличаются подчеркнутой литературностью, нескрываемой игрой с читателем. Произведениями такого рода являются «Сказка о рыбаке и рыбке», «Пушкин», «Онегин» и др.

«Онегин» С. Сеничева по своей внешней структуре почти полностью повторяет пушкинский оригинал: здесь восемь глав с прологом и примечаниями, строго соблюдена «онегинская строфа», даны эпитафии к главам, а также использованы многие формальные приемы А. С. Пушкина. В связи с этим Н. Л. Васильев пишет: «В частности многочисленны авторские отступления,

франкоязычные вкрапления, но пишет современно – отказываясь от традиционных прописных букв в начале строк, активно прибегая к технике строчного, строфического и слогового анжанбемана, вводя новую поэтическую лексику, в том числе жаргонизмы последних лет, авторские неологизмы» [1, с. 111].

Сюжет сеничевского «Онегина» во многом повторяет пушкинский: здесь действуют те же герои: Онегин, Ленский, Татьяна и Ольга Ларины, слуга Гильо и др. Так же лирический герой близок автору. Но поэт проецирует пушкинский сюжет на современную автору эпоху, наделяя главного героя совершенно другими качествами, близкими самому поэту:

*Онегин, коего не ждали
ни высший суд, ни я, ни вы,
родился в осязтимой дали
и от Невы, и от Москвы –
в глуши лесов (читай: сосновых).
Он был из русских – не из новых, –
из тех обласканных персон,
которым на грядущий сон
читали бабушки-старушки
кто – о Салтане о царе,
кто – об Илье-богатыре,
кто – о Лягушке о квакушке...
Наверное, с их легких рук
мы сами сочиняли вдруг [5, с. 135–136].*

Перед читателем предстает перевернутый мир, в котором нарушен естественный ход событий. Автор отталкивается от пушкинского текста, выворачивая сюжет наизнанку: Онегин – герой-романтик, безумно любящий Татьяну, первым пишет ей письмо, которое не может растопить холодное сердце красавицы. Герой-любовник страдает, его не могут утешить даже заботы старой няни:

*Промокший и озябший жутко,
он поутру нашел свой дом,
а к ночи занемог не в шутку
и смирно слег в постель. Потом
его всю ночь трясло, ломало,
и няня до зари дремала,
ни шагу прочь не отходя
под моросение дождя... [5, с. 178].*

Ленский флиртует с Татьяной, поэтому Онегин первым вызывает его на дуэль, но не убивает героя. В отличие от пушкинского «милого идеала» Татьяна нарисована сниженными красками, а в замужестве выступает как весьма циничная особа. Создавая данный образ, поэт использует разнообразные художественные средства: авторские комментарии («лежит, книженцию листая, среди подушек пуховых»), неожиданные сравнения («она стоит румяней булки», «стоит в углу бревном-бревно»), вульгаризмы, разного рода пошлости и грубости. Например, вот такую записку пишет сеничевская Татьяна Онегину:

*«Я начиталась Ричардсонов
и де Лакло, и им подо...
Лишь Фрейд (абзац)... о либидо*

*И прежде слышала, не скрою,
(опять зачеркнуто)... порою
(большая клякса)... но боюсь,
Взамен чего с собой борюсь.
Мне плохо спится: душно, тошно
(сто раз зачеркнуто)... не Вы,
Хотя (три точки) – но увы!
(вновь замалевано)... нарочно?
Чтоб не шокировать семью
Приду на дальнюю скамью...» [5, с. 171].*

Единственной преданной героиней остается Ольга, которая призвана дать в финале романа «подлинное» счастье Онегину, а «несчастливая» Татьяна умирает от родов. Заметное пародирование, иронический гротеск – это явная литературная игра, затеянная автором с целью оттенить переживаемый им конфликт классики и современности:

*и ночь тиха, и звезды блещут,
и нравственный закон внутри.
...Кант обожал две эти вещи
(Закон и Звезды, с Ночью – три).
Но нам-то с вами, дуракам-то,
которые трудягу Канта
не открывали испокон, –
чего нам нравственный закон?
Теперь мы сплошь – рационалы
и культивируем плоды
трансцедентальной лабуды... [5, с. 215].*

Несмотря на то, что поэт явно ведет остроумную литературную игру, все же для него А. С. Пушкин является, как мы уже отмечали, высшим поэтическим авторитетом, с которым он вступает в диалог. Эта особенность поэтической манеры С. Сеничева представляет его не только как тонкого лирика, чувствующего крепкую связь с классической традицией, но и помогает автору подчеркнуть ироническое отношение к окружающему миру и к самому себе. Тем самым поэт спасает себя от пошлости и оправдывает вторичность своего творчества. При этом С. Сеничев подчеркивает, что «подновленная» форма классического текста необходима ему для представления специфики современной эпохи:

*роман мой будет о любви
в который раз, опять и снова.
Вот только в духе лучших док
Манеру подновлю чуток.*

*Верней, подретрю. Со значеньем! –
я старину седую чту,
и болен вящим к ней вличеньем [5, с. 133].*

Поэтому в «Онегине» современная автору жизнь смело вторгается в классические рамки романа в стихах. Происходит адаптация пушкинского текста к современности. Автор, излагая историю своего героя, не может не заострить внимания на мире, сформировавшем его, а не пушкинских героев. Поэт делает

акцент на величии, карьеризме, взяточничестве современного мира – на тех чертах власти и правления, что господствовали и тысячу лет назад. Примеряя рамки классического романа на современность, автор тем самым формирует иную судьбу своего героя, иной характер. При этом современный поэт не меняет пушкинского отношения к герою. Ему так же близок герой-современник. Поэт старается тщательно выкристаллизовать себя самого в законченный образ, имеющий самостоятельное художественное значение. Так возникает перед читателем общительный собеседник, заинтересованный в доверии читателя и сам доверяющий ему:

*Нет! – черт те что и сбоку бантик,
а не роман (хоть и в стихах)!
Ваш автор – долбаный романтик
и наворочал впопыхах
чего попало без помарок,
и судьбы собственных товаров
на героинь переложил, –
не так ли, а?.. И послужил
себе ж нарциссом-прототипом,
ага? Еще бы не ага!
... Ан нет: я строчке не слуга [5, с. 307].*

Трансформация классического текста также позволяет автору передать сложные чувства, которые испытывает он к миру советского прошлого: он и клянет его, издеваясь, и тоскует по прошедшему – золотой поре своей юности. Отсюда лирика и патетика сливаются с иронией, что и определяет целостность разнородного, на первый взгляд, поэтического материала: «О да: такие поры были! – / на три рубля, считай, кутили, пяти – хватало на два дня / (по крайней мере для меня)» [5, с. 264]. Таким образом, в «Онегине», как и во всем творчестве С. Сеничева, на первый план выдвигается личность поэта: его эмоции, чувства, отношения. Рельефнее всего они выражаются в многочисленных авторских отступлениях, построенных по «технологии» пушкинских:

*На счет же пальцев... Авантюра –
торчать с длины ногтей своих!
Я не сторонник маникюра.
Но уважаю, хожу их.
Короткий ноготь – знак педанта
и неприсутствия таланта
к чему угодно, – верный знак
упертых клерков и служак.
Совсем не то рука эстета –
улика бешеных страстей!
Недаром же «с молодых ногтей»
звучит как «с университета»,
«с лица» – но не «с ЦПШ».
Лежит к ногтям моя душа... [5, с. 227].*

Для С. Сеничева знаком, отсылающим к пушкинскому тексту, является не только сюжет, наличие похожих героев, близость героя поэту. Печать авторства несет и стихотворный размер, ритм, рифма, строфа и прочие элементы техники стихосложения. Кроме того, привлекает внимание и ряд филологических «примечаний», свойственных пушкинскому роману, а также разного рода

комментарии к собственной манере письма: «*читатель, открывай словарь / и термин понимай, как встарь!*» [5, с. 259]; «*Любовный четырехугольник / был прихотливо вписан мной / не в возглашенный век дольник, / не в амфибрахий заводной, / но в старый добрый ямб, – он сладок*» [5, с. 303].

Поэтический диалог у С. Сеничева выражается также и в наличии разнообразных пушкинских интертекстов, прежде всего из «Евгения Онегина». Здесь мы можем встретить и легко узнаваемые пушкинские строки, адаптированные к современности, и иронические контаминации, и разного рода каламбуры: «*Друзья женились понемногу – / на ком-нибудь и как-нибудь*»; «*Мы все хандрили: кто – по делу, / кто – так: за неимением дел*»; «*Моя царевна Несмеяна / совсем другому будет век / верна в малиновом берете*»; «*Он к ней писал. И рвал на части – / такую чушь лила рука!*»; «*сошлись они – вино и водка, / килька в томате и шашлык, / полет и нервная походка ...*»; «*...она любила на балконе*» и мн. др.

Наблюдаемое нами обилие пушкинских реминисценций у С. Сеничева позволяет утверждать, что образ А. С. Пушкина не рассматривается поэтом-постмодернистом в традициях концептуализма, ярко воплотившегося, например, в поэзии Д. Пригова, которым имя Пушкина воспринимается как знак, жестко маркирующий «высокое». А. С. Пушкин не рассматривается С. Сеничевым как «знак». Знак в любом случае равен самому себе и несет одно, фиксированное, значение, тогда как сеничевский образ Пушкина, который складывается из множества интертекстуальных отсылок, выступает как самостоятельный и равноправный собеседник поэта. В этом мы можем убедиться, обнаруживая многочисленные переключки не только с романом «Евгений Онегин», но и со многими другими поэтическими произведениями классика. В сеничевском тексте переосмысленными выступают многие пушкинские строки: «*где народная тропа?*» и «*не пить же с нянею одно / и то же красное вино?*», и «*глаголом жечь сердца гостей*», и «*теперь ты парадоксов враг*», и «*на холмах Рима*», и «*свершилось, вроде бы: свобода / нас с криком встретила у входа / и обернулась к нам торцом / с нечеловеческим лицом*» и др. Интересный постмодернистский эксперимент мы наблюдаем и с пушкинской «Калмычкой»:

*«... Прощай, бурятка, дочь бурятки!
глаза твои не столь узки,
и нос не плоск, и лоб в порядке,
и говоришь ты по-людски
и, как учили, шелк сжимаешь
коленей меж, и понимаешь
на европейских языках,
и высока на каблуках,
хоть и не кажешься большою...
Меня влекла твоя краса,
да жаль распуталась коса!
Я близ тебя млада душою,
но повредился головой
в кибитке вашей кочевой... [5, с. 249].*

С. Сеничев в работе с пушкинским интертекстом, как нам видится, все же ближе стоит не к поэтам-концептуалистам, а к поэтам классического направления, привносящим свой духовный опыт в чужие строки. Ярким примером этому могут служить многочисленные контаминации поэтических строк разных авторов. Легко узнаваемы лермонтовские, есенинские, некрасовские, тютчевские: «Нет в осени первоначальной / ни эмпирейных миражей, / ни рукотворных надежд, / зато немеряно печальной / тоски по сгнувшему дню – / в тон увяданья на корню» [5, с. 183] или: «Вон мальчик с пальчик – некий Влас – / готовит сани с браконьером – / отцом валежник воровать... / Вон – превративши печь в кровать, / в повозку с места рвет карьером / лентяй Емеля... Е мое! / жизнь продолжает гнуть свое» [5, с. 184]. Поэт мастерски комбинирует кусочки чужих стихов, обломки песенной лирики советских лет («ах, сердце! – дверца в плутовское! / ...тебе не хочется покоя» [5, с. 221], «на Финском взморье домик с садом / Здесь воздух чист и негнетущ» [5, с. 284], «Там меркантильный дух... И все же, / там утро красит нежным светом Волхонку, Балчуг и Арбат» [5, с. 263], высказывания известных людей. Кроме того, как мы могли убедиться, масса реминисценций, аллюзий, перифраз, комических перелицовок («гусь хряку не чета», «горбатых лечит не могила, а горсобес и ортопед», «лапша не лепится к ушам» и т.д.).

Особенностью авторского взаимодействия с этим мозаичным материалом является то, что С. Сеничев лирически обживает текст, делает чужой текст своим, насыщает личностным отношением, как бы заново его порождает. Тем самым поэт демонстрирует свой поэтический талант, который вырастает на почве оригинального скрещивания старого и нового, традиционного и новаторского. С. Сеничев осуществляет процесс обновления вполне традиционным путем: широко использует разговорную лексику, иронию и насмешку и тем самым снижает высокое. Происходит проверка прошлых ценностей на прочность и адаптация их в изменившихся условиях современности. При этом оказывается, что сохраняют свою силу акцентированные по-новому прежние понятия: любовь к родине, боль за происходящее в стране, доверительность общения. Таким образом, можно утверждать, что поэт использует пушкинские интертексты исключительно для позитивного, конструктивного переосмысления. Автор создает живой образ А. С. Пушкина, свободный от клишированного восприятия:

*Пожалуй, вы и вправду правы,
и мой «ОНЕГИИ» – пустоцвет
и эпигонские забавы...
... Лишь Алексан Сергеич-свет...
Он сам попользовал премного
уже сто раз готовых драм,
добавил в них много слога
да применил к свои порам.
ОН научил нас пересказке!
ОН – наше ж все! – ЕГО указки,
ЕГО персты неволят нас
лезть на излаженный Парнас...*

Он глядит

*

*и не велит вернуть на место
своих марионеток, – нет!
он знает из какого теста
(иль сора, как другой поэт
провозгласила много позже)
и из какой сердечной дрожи
печется – чуден и нелеп –
словесный сытный съестный хлеб...
Он не в претензии, поверьте, –
вкусивший гения не скуп...
Чуть слышно, краешками губ
из-за забвенья, из-за смерти
он нам нашептывает, бес:
«Держайте, – ну ж? мне скучно без...» [5, с. 314–315].*

Таким образом, созданный А. С. Пушкиным жанр романа в стихах до сих пор остается классическим образцом для подражания. Русский поэт нашел универсальную жанровую форму, в которую удачно вписываются разнообразные сюжеты и типы героев современной действительности. С. Сеничев подхватывает и на новом уровне развивает сложившуюся в русской поэзии традицию: через рамки «онегинского текста» представить современную поэту действительность со всеми ее несовершенствами и пороками. С. Сеничев, как и многие его предшественники, создает поэтический перепев классического образца, ностальгируя по прошлому. Реконструируя пушкинскую форму, С. Сеничев демонстрирует желание приблизиться к классику, показать виртуозность владения его поэтической техникой, приемами и стилем. Целью подобного поэтического диалога становится не желание низвергнуть авторитеты, а желание подчеркнуть ироническое отношение к себе и к собственному творчеству. Трагедийное осмысление пушкинского романа в стихах позволяет приблизить и по-новому осмыслить русское классическое наследие.

Список литературы

1. Васильев Н. Л. «Евгений Онегин» в провинциальном контексте: три литературных отклика на роман Пушкина // Пушкин на пороге XXI века: провинциальный контекст. – Арзамас: АГПИ, 2004. – Вып. 6. – С. 93–114.
2. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург; Омск: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 278 с.
3. Кушнер А. Переключка // Кушнер А. Апполон в снегу. Заметки на полях. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 512 с.
4. Осовский О. Е. «Пересказка» старой сказки: постмодернистский эксперимент с поэтической традицией в поэме С. Сеничева «Пересказка о рыбке» // Филологические исследования 2003–2004: межвуз. сб. научных трудов. – Саранск: Изд-во Мордов. гос. ун-та, 2005. – С. 182–188.
5. Сеничев С. Заповедник имени меня: Книга стихов. – Саранск: Рузаевский печатник, 2005. – 378 с.
6. Судьба Онегина / Сост., вступ. статья, комментарий В. и А. Невских. – М.: Ассоциация; Экост, 2001. – 544 с.

Svetlana P. Gudkova

Features of the Interpretation of Pushkin's Novel in Verse in the Poetry of S. Senichev

The article examines the nature and ways of interpretation of the "Onegin text" in the work of the modern poet of Mordovia, S. Senichev. The study proves that the appeal of modern authors to the genre of the novel in verse is dictated by the tradition of imitation of the classical model, developed by A. S. Pushkin in "Eugene Onegin", which has formed in Russian literature. The author of the article comes to the conclusion that S. Senichev's "Onegin" is a

kind of postmodern experiment where the modern author enters into a poetic dialogue with the classic of Russian literature. Creating a rehash of the "Onegin text", S. Senichev demonstrates the virtuosity of Pushkin's verse, the possibility of new readings of the classic plot, as well as nostalgic sadness for lost moral values. The transformation of the classical text allows the author to convey the complex feelings he feels about the world of the Soviet past. With the help of parody, ironic grotesque, intertextuality, the author shades the poet's experienced conflict between classical heritage and modernity. Hence, not so much the development of the tradition of the genre of the novel in verse, as its erosion. As a result, a travesty text appears on the classic plot, where the iconic hero becomes a reflection of the modern era.

Key words: S. Senichev, modern poetry, novel in verse, large genre form, parody, rehash, literary game.

For citation: Gudkova, S. P. (2023) Features of the Interpretation of Pushkin's Novel in Verse in the Poetry of S. Senichev. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 79–87.

Л. П. Гордеева

Театральная терминология в текстах А. С. Пушкина

В данной работе проанализирована номинация театральной терминологии, в частности, один из её языковых пластов – французские заимствования. Использование заимствований, в том числе и в развитии узкоспециальной терминологии в XVIII–XIX веках, отмечено многими исследователями. В статье определена роль французских лексем в номинации театральных жанров и их применение у А. С. Пушкина.

Ключевые слова: западноевропейское искусство, номинация, источник, автор-билингв, лексема, прототип, французский язык, галлицизм, театральная терминология.

Для цитирования: Гордеева Л. П. Театральная терминология в текстах А. С. Пушкина // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 87–92.

В нашей работе мы обратимся к описанию истории создания театральных жанров в России, источником которых или языком-посредником является французский язык. Предметом нашего исследования станут галлицизмы, номинирующие музыкальные и танцевальные виды и терминологию трагического и комического жанров.

Европеизация внесла значительные изменения в функционирование словарного состава русского языка, в том числе и в определение театрального искусства, посредством расширения зарубежных контактов. Так, начало театра в Москве связывают с открытием итальянской *оперы* в 1757 г. В то же время слово *опера* впервые отмечают у Петра I в 1713 г. При этом указывается несколько источников заимствования: ит. *opera*, нем. *Oper*, стар. *Opera* (1621 г.), франц. *opéra* [12, III, с. 144]. Итальянский источник, возможно, связан с деятельностью итальянского и российского композитора, дирижера и органиста Катерино Альбертовича Кавоса, который сыграет значительную роль в развитии русской *оперы*. Именно итальянскому музыканту принадлежит авторство первых оперных произведений, основанных на сюжетах из русской истории [2]. В первой трети XIX века у Пушкина *опера* – это «1. Большое музыкально-

драматическое произведение, предназначенное для исполнения в театре. То же, как театральное представление. 2. Оперный театр. Оперная труппа. В соч. комическая *опера*» [8, III, с. 133]: «Зала наполнялась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую Ит.<альянскую> *оперу*» («Гости съезжались на дачу», 1828). Между тем итальянский источник сохраняется и передаётся в последующих словарях. Так, в 1860-х гг. «*опера* ж. итал. музыкальное драматическое сочиненье, на данные слова, которые зовут либретто, текст» [1, II, с. 1255]. В конце XIX века появилось много самобытных национальных музыкантов, композиторов, вокалистов, танцоров и балетмейстеров, особенного успеха достигла русская *опера*, в развитии которой важную роль сыграют представители «Могучей кучки» (М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи): «Царская невеста», «Снегурочка», «Хованщина», «Борис Годунов», «Князь Игорь». В последующих столетиях тезаурусы продолжают фиксировать итальянский прототип: в 1935–40-х гг. «*опера*, оперы, ж. (ит. *opera* от латин. мн. ч. *opera* – творения)» [11, II, стб. 814], в 2000-х гг. итальянский источник также *opera* [4]. При этом семантический комплекс языковой единицы не так постоянен, и в настоящее время мы можем наблюдать несколько значений у слова *опера*: «1. Жанр музыкально-драматического искусства, сочетающий инструментальную (оркестровую) музыку с вокальной (сольной и хоровой). 2. Произведение такого жанра. 3. Сценическое воплощение, постановка такого произведения. 4. Театр; оперная труппа театра» [4, с. 715]. Следует также отметить, что многие перечисленные значения в разной комбинации, но встречаются у автора-билингва, однако лексема *опера* как отдельный «жанр музыкально-драматического искусства» в его творчестве не используется, в пушкинских произведениях больше проявляется её принадлежность к театру: «произведение, предназначенное для исполнения в театре».

В начале XIX века в 1803 г. при Александре I происходит разделение на музыкальную и драматическую труппы, музыкальная, в свою очередь, разделялась на оперную и балетную. Идея разделения труппы принадлежала вышеуказанному итальянскому композитору К. А. Кавосу.

История *балета* начинается в 30-е гг. XVIII века: «*Балёт* из ит. *balletto* от *ballo* «бал». Франц. *ballet* конец XVI века» [12, I, с. 115]. Первая в России школа *балета* была открыта в 1738 г. Жаном-Батистом Ланде – Танцовальная Ея Императорского Величества школа (в настоящее время Академия русского балета имени А. Я. Вагановой). В 1794 г. начинаются постановки балетмейстера Ивана Вальберха, впоследствии при Павле I изданы правила для *балета*: на сцене во время представления не должно быть ни одного мужчины и мужские роли должны исполнять женщины. Одной из первых исполнять на балетной сцене русские танцы стала Евгения Ивановна Колосова. Балетмейстер Адам Глушковский пишет о Колосовой: «Я более сорока лет следил за танцевальным искусством, много видел приезжающих в Россию известных балетных артистов, но ни в одном не видал подобного таланта, каким обладала Евгения Ивановна Колосова, танцовщица петербургского театра. Каждое движение ее лица,

каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речи» [5]. В 1803 г. у *балета* отмечается итальянский источник и значение: «Пляска или танец между многими лицами, украшенный разными выступками и фигурами, и представляющий какой особенной предмет трагический или комический» [13, I, с. 319]. «Еще бокалов жажда просит / Залить горячий жир котлет, / Но звон брегета им доносит, / Что новый начался *бале't*» («Евгений Онегин». 1823–1831). В 1860-х гг. В. И. Даль вообще не фиксирует никакого источника [1, I, с. 38], а в 1935–40-х гг. у *балета* уже французский источник *ballet* [11, I, стб. 81]. Меняется и значение: «1. Театральное представление на определенный сюжет из танцев и пантомим под музыку. Музыкальное произведение, предназначенное для такого представления. 2. только ед. Искусство театрального танца», – за основу берется значение 1847 г., где *балет* – «театральное представление, составленное из *танцов* и *пантомим*» [9, с. 20], вспомним также слова Адама Глушковского о Колосовой, где «каждое движение ее лица, каждый жест <...> заменяли для зрителя речи», что является основой балетного танца. Что касается источника, то в 2000-х гг. вновь проявляется итальянский источник *balletto* [4, с. 56].

Таким образом, влияние на развитие балета и на терминологию в том числе в России оказывают два педагога: Жан-Батист Ланде и Катерино Альбертович Кавос, которые в свою очередь приводят к французскому *ballet* и итальянскому *balletto*.

Однако не только серьезные постановки ставят на театральных подмостках, легкие французские водевили также не сходят с русских сцен. Водевиль (от франц. *vaudeville*) известен как «вид "комедии положений" с куплетами, исполняемыми под музыку» [12, I, с. 330]. Вначале такие народные песенки в XV веке называли «водевирами» (*Vau de Vire* от названия долины реки Вир, Нормандия). В XVI веке происходит трансформация термина в *voix de ville*. Водевиль ложатся в основу комической оперы, а к концу XVIII века водевиль становится во Франции самостоятельным театральным жанром. От французского прототипа *vaudeville* в принимающем языке используются фонографические варианты *водевиль* 1752 г. и *водвиль* 1803 г. [10, с. 249]. *Водевиль* как вид комедии начинает развитие с конца XVIII – начала XIX века и занимает «важное место в театральном репертуаре Европы» в рассматриваемый период. Расцвет же получает в 30–40-е гг. XIX века [3, с. 24], а в 1792 г. драматурги П. А. О. Пиис и П. И. Барре открывают в Париже театр «Водевиль». Впоследствии возникают водевильные театры «Театр трубадууров» и др. У А. С. Пушкина *водевиль* – это «1. Одноактная пьеса лёгкого жанра с пением» [8, II, с. 309]: «Ни легкости предмета, ни свободы формы, ни шалость ума никогда не могут избавить автора от двух условий... здравого смысла и изящества, и если бы... они перестали быть принадлежностью больших произведений, то... надобно... требовать их соблюдения от *водевиля* и комической оперы» («Французская академия», 1836); «2. Водевильная весёлая песенка, куплеты»: «... алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения

исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые припевы сатирических *водевилей*» («Арап Петра Великого», 1827)». Во второй половине XIX века значение галлицизма конкретизируется как «драматическое зрелище с песнями, пением», В. И. Даль уточняет, что «опера, оперетка вся положена на музыку» [1, I, с. 198].

Интерес вызывает также ещё один жанр водевиля или комедии лёгкого, игривого содержания с чисто внешними комическими приёмами – *фарс*. *Фарсы* – это вид средневекового западноевропейского народного театра и литературы бытового комедийно-сатирического характера. Словари XIX века фиксируют значение галлицизма *фарс* как «род небольшой комедии» [13, III, с. 951]. Пушкин пишет: «За простым народом им не угнаться, и как ни низок язык их, как ни богаты неприличностями их удалые шутки, как ни грубы их *фарсы*, которым хохочет раек; но они никогда не достигнут до своего настоящего идеала, и все комедии их любой извозчик убьёт одним словом» («Денница. Альманах на 1830 г.», 1830) [6, с. 90]. В это же время в принимающем языке адаптируется и переносное значение галлицизма «неуместная выходка» или «шутка некстати»: «В крике *les aristocrats a la lanterne* один жалкий эпизод французской революции – гадкая *фарса* в огромной драме» («Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», 1830) [6, с. 151].

Таким образом, если *водевиль* – это вид «комедии положений с куплетами, исполняемыми под музыку», «комической оперы», а *фарс* – это что-то среднее между водевилем и комедией, «род небольшой комедии», то *комедия* уже имеет более конкретное определение как «действия веселого и смешного», которое мы можем наблюдать уже только в драматургии. Так, первой в истории драматургии социально-политической *комедией* становится пьеса Д. И. Фонвизина «Недоросль», в которой автор описывает государственных чиновников, дворян. Первая постановка *комедии* проходит в 1782 г. в Петербурге, а уже в 1783 г. зрители могут посмотреть её в Москве. «*Комедия*, XVII века заимствовано из польск. *komedia* от лат. *comodia*, первоисточником которого является греч. *κωμῳδία*, франц. *comédie*» [12, II, с. 301]. Как правило, у галлицизма *комедия* отмечается одно значение – «пьеса». Уточнение «веселая, смешная игра» встречается лишь в нескольких русских источниках: «*комедия*, действие, повесть <...> игра веселая» или «*комедия*, живое изображение какого простаго и смешнаго действия, к исправлению нравов, и к увеселению зрителей» (1803–1860 гг.) [13, II, с. 285; 18]. Словарь Академии Российской в 1792 г. передает значение французского прототипа следующим образом: «1). Представление нравов и обычаев человеческих в действие приведенных; 2). Место, здание, где представляется комедия; 3). Берешься за смешное, забавное происшествие; сделать шутку, подшутить» [7, с. 761]. В творчестве драматурга можно наблюдать несколько значений галлицизма, которые расширяют указанное выше семеме французского прототипа, и в первой трети XIX века закрепляются также признаки, связанные с литературной направленностью галлицизма: «1. Один из видов драмы, включающий в себя произведения с комическим или сатирическим сюжетом. Высокая, высшая *комедия*. Отдельное

произведение этого вида драмы. То же, в собир. знач. о представлении комедии на сцене»: «Сии всегдашние передовые зрители, нахмуренные в *комедиях*, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах, не должны ль необходимо охлаждать игру самых ревностных наших артистов» [6]. Последующие значения у писателя уже используются с пометой “перен.”: «2. Действия, поведение людей, представляющиеся смешными, лицемерными, построенными на лжи, фальши. Перен. о чём-н., что кажется ничтожным, пустым, незначительным» [8, II, с. 377]. «Играть роль в этой *комедии* казалось Чарскому очень неприятно, но делать было нечего» («Египетские ночи», 1835). Вместе с тем следует обратить внимание и на фонографический вариант, используется старая форма *комидия*, принятая в XVII–XVIII веках: «Нам приятно было бы наблюдать историю нашего народа в сих первоначальных играх разума, - - -. Мы бы увидели разницу между простодушною сатирою франц.<узских> *trouveurs* и лукавой насмешливостию скоморохов, между площадною шуткою полудуховной мистерии – и затеями нашей старой *комидии*» [8, II, с. 377]. Если у Пушкина можно наблюдать многоплановый и разносторонний образ галлицизма, то уже конкретизация семантического комплекса слова *комедия* происходит в XX веке, так в словаре XXI века на основе значений САРА и автора-билингва уточняется, что *комедия* – это «1. Драматическое произведение со смешным, забавным или сатирическим сюжетом. 2. Смешное, забавное происшествие. 3. Презрит. лицемерие, притворство в исполнении чего-л., лицемерное поведение» [4].

Драматическому произведению «со смешным, забавным или сатирическим сюжетом» противопоставляется *трагедия*. В начале XIX века на городских афишах все чаще можно увидеть информацию о проходящих спектаклях в жанре *трагедии*. Несмотря на то, что слово имеет латинские источники *Tragoedia*, нельзя исключать и французское посредничество в адаптации слова [12, IV, с. 92]. Как правило, заимствования с греческими и латинскими корнями, формируя узкоспециальную группу, не претерпевают трансформации в русском языке. Так и в этом случае, словоформа *трагедия* как театральный термин сохраняет фонографический облик: «Говоря об русской *трагедии*, говоришь об Семеновой и, может быть только об ней» («Мои замечания об русском театре», 1820) [6, с. 9], «Но оставим неблагодарное поле *трагедии* и приступим к разбору комических талантов» [6, с. 12]. *Трагедии* имеют значительный успех в постановках Владислава Александровича Озерова: «Эдип в Афинах», пьеса «Фингал» (1805). Среди друзей-писателей А. С. Пушкина можно отметить В. К. Кюхельбекера как автора *трагедии* «Аргивяне».

В целом лексический облик рассмотренных выше лексических единиц формируется на протяжении нескольких веков, основными источниками заимствования являются французский и итальянский языки. Определения отражают общеизвестные языковые процессы, связанные с расширением и сужением языковых знаков, так, чаще комплекс слова моносемантичен в XVIII веке, к началу XIX века появляются новые языковые знаки, а уже концу XIX–XX векам свойственна конкретизация. Следует также подчеркнуть, что русский театр

XVIII–XIX веков – это соединение западноевропейского и отечественного искусства: приобретая опыт иностранных артистов, ассимилируя иностранные выражения, русские актеры вместе с тем не теряют и свой самобытный характер, проявляют свою «чувственность и живость» в игре.

Список литературы

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 ч. – М.: Об-во любителей российской словесности, учр. при Имп. Моск. ун-те., 1863.
2. Кавос, Катерино Альбертович. – [Эл. ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 22.02.2023).
3. Краткий словарь литературоведческих терминов: кн. для учащихся / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1985. – 208 с.
4. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.
5. Первая в России школа балетного танца ныне академия русского балета им. Вагановой. – [Эл. ресурс]. URL: <https://histrif.ru/.../pervaia-v-rossii>. (дата обращения: 22.02.2023).
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 6 т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1950. – Т. 5. – 680 с.
7. Словарь Академии Российской: в 6 ч. – СПб.: При имп. Акад. наук, 1792. – Ч. III. – 1388 стб.
8. Словарь языка Пушкина: в 4 т. – 2-е изд., доп. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – М.: Азбуковник, 2000.
9. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии наук. – СПб.: Тип. Императ. Акад. Наук, 1847. – Т. I. – 489 с.
10. Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1–9. – Л.: Наука, 1987. – Вып. 3. – 296 с.
11. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Сов. энцикл., ОГИЗ, Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1935–1940.
12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. – М.: Прогресс, 1986–1987.
13. Яновский Н. М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины, значения которых не всякому известно: в 3 ч. – СПб.: при Императорской Академии наук, 1803–1806.

Larisa P. Gordeeva

Theatrical Terminology in the Texts of A. S. Pushkin

In this paper, the nomination of theatrical terminology is analyzed, in particular, one of its linguistic layers – French borrowings. The use of borrowings, including in the development of highly specialized terminology in the XVIII–XIX centuries, has been noted by many researchers. The article defines the role of French lexemes in the nomination of theatrical genres and their application in A. S. Pushkin.

Key words: Western European art, nomination, source, author-bilingv, lexeme, prototype, French, gallicism, theatrical terminology.

For citation: Gordeeva, L. P. (2023) Theatrical Terminology in the Texts of A. S. Pushkin // Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 87–92.

К. С. Лашина

Система номинаций лиц женского пола в художественном тексте (на материале повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка»)

В статье рассматриваются способы именования женских персонажей в повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка». Автор статьи исследует представленные в тексте варианты номинаций и факторы, влияющие на выбор способа именования. В процессе анализа поднимаются вопросы о системе номинаций в художественном тексте, о номинации как одном из авторских приёмов, а также о связи выбора варианта именования с особенностями стиля повести «Барышня-крестьянка».

Ключевые слова: ономазиология, номинация, ономастика, литературная ономастика, имя собственное, оним, поэтоним.

Для цитирования: Лашина К. С. Система номинаций лиц женского пола в художественном тексте (на материале повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка») // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 92–98.

Каждый человек постоянно находится в окружении разного рода текстов. Текст – многостороннее понятие, имеющее множество определений. С точки зрения лингвистики, текст – «любая осмысленная последовательность слов (или даже отдельное слово), реализующая какие-либо функции языка, прежде всего коммуникативную» [2, с. 7]. Это определение подразумевает наличие устойчивой связи: язык – текст.

Проблема выбора способа именованя предметов и явлений действительности считается одной из центральных при изучении языка. Семантическим изучением наименований занимается ономазиология. Ключевым для данной науки является понятие номинации (от лат. *nominatio* – наименование, называние). Понятие и процесс номинации подробно описаны в различных лингвистических исследованиях. Например, в монографии 1977 г. «Языковая номинация: общие вопросы» находим следующее определение: номинация – «закрепление за языковым знаком понятия – сигнификата <...> качества и отношения <...>, благодаря чему языковые единицы образуют содержательные элементы вербальной коммуникации» [5, с. 101]. Отметим, что номинация сопряжена с обобщением и выделением необходимого и существенного, с образованием понятий и других мыслительных форм. Как семантическая наука ономазиология рассматривает явления на уровне языка и в речи. Во время речевого акта говорящий может обозначить человека не только при помощи имени собственного, но и имён нарицательных, которые отражают такие характеристики, как пол, возраст, род занятий и т. п., а также различных местоимений. В данной статье затрагиваются следующие вопросы: можно ли рассматривать явление номинации в художественном тексте, и какие способы подобной номинации возможны?

Проблема номинации в художественном тексте освещается как в лингвистических, так и в литературоведческих исследованиях. Те, в первую очередь, описывают особенности именованя различных персонажей при помощи имён собственных. Отсюда закономерным видится появление литературной (поэтической) ономастики – дисциплины, изучающей функции имён собственных в художественной литературе [8, с. 196]. Номинация в тексте, также как и в речевом акте, может осуществляться при помощи имён собственных – онимов (от греч. ὄνομα – имя, название) или поэтонимов (имя персонажа в художественном тексте), а также имён нарицательных (апеллятивов), местоимений. Термин *поэтоним* в литературной ономастике близок к имени собственному, но не тождественен ему, так как имеет в языке произведения, кроме номинативной, характеризующую, стилистическую и идеологическую функции [6, с. 108].

Анализ функций поэтонимов связан с использованием как литературоведческих, так и лингвистических методов. Лингвистический подход к анализу

поэтонимов выдвигает на первый план проблему взаимодействия поэтонимов со структурой художественного текста. При этом предусматривается рассмотрение всех поэтонимов как специфических лексических единиц в языке и речи [7, с. 200]. Отметим, что зачастую автор использует различные способы именования одного персонажа (особенно при именовании главных персонажей). Варианты номинаций могут варьироваться в речи автора и персонажей, образуя номинативные цепочки или «особые тематические поля» [4, с. 32]. В данной статье предлагается использовать термин *система номинаций*, так как различные номинации, встречающиеся в тексте, связываются друг с другом, складываясь в единую систему, раскрывающую образ персонажа.

Анализ системы номинаций женских персонажей в повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка» предлагаем начать с выделения поэтонимов. В тексте присутствуют принадлежащие одному персонажу варианты имён собственных (ИС). Выбор называющим того или иного именования связан с различными экстралингвистическими факторами. Они могут зависеть от социального статуса персонажей, их пола, возраста и т. п. Примером подобного варьирования в повести «Барышня-крестьянка» является выбор Лизой и Настей способа обращения друг к другу. Несмотря на то, что девушки являются близкими подругами и Настя старше Лизы, она обращается к барышне *Лизавета Григорьевна* или использует обращение на *вы*; Лиза, в свою очередь, называет её *Настя (ты)*. Выбор имени собственного отражает особенности взаимоотношения персонажей друг с другом, в данном случае ИС выполняет прагматическую функцию.

Уровни личных отношений персонажей образуют своего рода «интимное поле» ИС [4, с. 34]. Оно имеет следующие характеристики: фамильярное, непринужденное, уважительное, ласкательное и т. п. Например, в повести отец Лизы называет её *Бетси*. Данное имя, являясь ласкательной формой английского Элизабет, не только указывает на хорошее отношение отца к своей дочери, но и становится одним из маркеров, определяющих образ Григория Ивановича – англomана. Иван Петрович Берестов, сообщая Алексею о будущей свадьбе, называет Лизу полным именем *Лизавета Григорьевна Муромская*, отмечая тем самым статус героини как наиболее удачной партии для своего сына. В речи Алексея Берестова встречаем поэтонимы *Лиза Муромская* (нейтральное именование во время разговора с отцом), *Лизавета Григорьевна* (официальное именование в диалоге со слугой Муромских). Это свидетельствует о том, что выбор варианта ИС зависит от адресата высказывания. Настю Алексей называет ласкательным *Настенька*. В данном случае можно обратить внимание на два показателя: близкое знакомство героев, а также отношение Алексея к Насте как к простой деревенской девушке, с которой он может вести себя более раскрепощённо, чем с барышней. Подобным образом обусловлено обращение героя к возлюбленной только по имени (*Акулина*). Однако в речи героя не используется ласкательная форма, периодически к ИС добавляется эпитет *милая*.

Мотив смены состояний является главным в повести, поэтому рассмотрим систему номинаций в сценах, где Лиза «надевает маску» Акулины. Обратимся

к моменту, когда Алексей знакомится с Акулиной. Во время разговора героиня периодически перестаёт играть роль бедной крестьянки: *«Дай мне слово, – сказала она наконец, – что ты никогда не будешь искать меня в деревне или расспрашивать обо мне. Дай мне слово не искать других со мною свиданий...»* [7]. Анализируя данный фрагмент текста, исследователи приходят к выводу, что при помощи раздвоения персонажа А. С. Пушкин осуществляет «пародийную игру», отраженную в стилистической двойственности текста [1, с. 550]. Отметим, что в данном отрывке не используются ИС. Употребление местоимений *меня, мне, со мною* кажется избыточным. Подобный приём создаёт определённую стилизацию фрагмента, кроме того, замена ИС местоимениями позволяет снять маску с Лизы, помогает передать, что в данный момент разговор с Алексеем ведётся не от лица бедной крестьянки.

Проанализируем номинации женских персонажей при помощи ИС в авторской речи. В работе «Стиль Пушкина» В. В. Виноградов отмечал важность авторской позиции в тексте для А. С. Пушкина как изобретателя новой манеры письма: *«Построение сложного реалистического образа художественного я, образа автора – и поиски новых соотношений этого образа с образами героев – стали центральной проблемой пушкинского стиля»* [1, с. 535].

В повести оба именованья (*Лиза* и *Акулина*) являются равносильно соположенными, лишёнными оценочных коннотаций. Они делят текст на тематические фрагменты, характеризую одного и того же персонажа с разных точек зрения. В речи Алексея Берестова девушка обозначается как *Акулина*, потому что герой не замечает обмана. Номинация с авторской позиции неизменна, автор именуется персонажа *Лиза*. В данном фрагменте текста находим оба поэтонима, отражающих одновременно восприятие происходящего Алексеем, Лизой и самим автором: *«Лиза хотела удалиться, Алексей удержал ее за руку. «Как тебя зовут, душа моя?» – «Акулиной, – отвечала Лиза, стараясь освободить свои пальцы от руки Алексеевой; – да пусти ж, барин; мне и домой пора». – «Ну, мой друг Акулина, непременно буду в гости к твоему батюшке, к Василью кузнецу» – «Что ты? – возразила с живостью Лиза, – ради Христа, не приходи»* [7].

При помощи чередования вариантов ИС уточняются особенности восприятия происходящих событий самой Лизой. Например, находим чередования во время передачи несобственно-прямой речи главной героини. Девушка прекрасно понимает, что участвует в игре, и проводит границу между собой и своей ролью: *«... Лиза его не слушала. Она в мыслях повторяла все обстоятельства утреннего свидания, весь разговор Акулины с молодым охотником, и совесть начинала ее мучить»* [7]. Использование вариантов ИС не только помогает обозначить различные социальные роли, исполняемые героиней, но и показывают назревающий в её душе разлад. Лиза хочет прекратить свидания с Алексеем, так как считает их неподобающими барышне. Ещё один пример проведения границы между героем и его маской при помощи поэтонимов встречаем в сцене, в которой Лиза узнаёт от отца о предстоящем визите семьи Берестовых. *«Лизавета Григорьевна ушла в свою комнату и призвала Настю. Обе*

долго рассуждали о завтрашнем посещении. Что подумает Алексей, если узнает в благовоспитанной барышне свою **Акулину**?» [7]. Употребление официального варианта ИС *Лизавета Григорьевна* подчёркивает разницу между *благовоспитанной барышней* и *Акулиной*.

Во время передачи несобственно-прямой речи Алексея Берестова на протяжении всего текста автор использует множество вариантов ИС, так как, с точки зрения Алексея, Акулина и Лиза – разные люди. Это подчёркивается в тех моментах, когда варианты ИС встречаются в рамках одного предложения: «Он ушел в свою комнату и стал размышлять о пределах власти родительской, о **Лизавете Григорьевне**, <...> **об Акулине**» [7]. В сцене обеда в доме Муромских для передачи несобственно-прямой речи персонажа используется вариант *Лиза*: «Алексей размышлял о том, какую роль играть ему в присутствии **Лизы**...»; «...К несчастью, вместо **Лизы** вошла старая мисс **Жаксон**...» [7] и т.д.

Таким образом, выбор имени обусловлен логикой повествования и усиливает вовлечённость читателя в процесс смены масок. Варианты номинаций становятся одним из маркеров разграничения социальных ролей в тексте, способом создания рамки, внутри которой развивается авторский замысел.

Рассмотрим особенности номинации второстепенных персонажей на примере именованной мисс *Жаксон*. Представленный в тексте поэтоним является игрой на франко-английской тавтологии и имеет варианты номинации в несобственно-прямой речи других персонажей. Например, в сцене первого посещения Алексеем Берестовым дома Лизы, тот некоторое время размышляет, какую «маску» надеть на себя при знакомстве с молодой девушкой. Читатель может только представить себе степень разочарования героя, когда вместо Лизы в комнату входит *старая мисс Жаксон*. Все старания Алексея проходят впустую. Данная номинация усиливает комичность сцены. Когда, спустя некоторое время, Лиза пытается помириться с гувернанткой, в тексте используется следующее именование: *добрая, милая мисс Жаксон*. Присоединение различных признаков к номинативу отражает отношение одного персонажа к другому в конкретной сцене и может варьироваться на протяжении текста.

В качестве номинативной единицы в тексте могут употребляться имена нарицательные. Стоит отметить, что, в отличие от ИС, апеллятивы «обладают полной семантической структурой, складывающейся из некоторого понятия <...>, образуемого общими признаками класса реалий, и конкретного, индивидуального содержания, создаваемого в речи свойствами денотата» [4, с. 53]. Номинация имени нарицательного может быть простой (однословной, например: *барышня*), составной (*хозяйская дочь*), сложной (*дочь Василья кузнеца*). Подобные номинации могут встречаться в тексте один раз или повторяться, выполняя идентифицирующую функцию и участвуя в создании связной структуры текста. Номинации при помощи имени нарицательного обозначают чужую точку зрения, изменение состояния персонажа, могут иметь выделительную или информативную функцию [4, с. 63].

Например, мотив смены масок Лизой подчёркивается многообразием апеллятивов, используемых для её описания. Наиболее ёмким является определение Лизы как *молодой проказницы, шалуньи*, которое, с точки зрения исследователей, обуславливает объединение всех ролей: барышни и крестьянки, героини сентиментальной и романтической повестей и обычной семнадцатилетней девушки. Отмечается, что в сопоставлении нейтральных номинативов *хозяйская дочь, молодая красавица* и эмоционально окрашенных выражений *смешная и блестящая барышня, урод уродом* прослеживается изменение чувств Алексея, вызванное несопадением ожидаемых и реальных ощущений [3, с. 49]. Во время свидания с Алексеем в лесу главная героиня становится Акулиной, во время встреч с ним в своём доме – жеманной, избегающей его общества, барышней Елизаветой Григорьевной. Эти роли становятся двумя противоположностями, полярность которых усиливают номинации: «*Алексей не мог узнать свою Акулину в этой смешной и блестящей барышне*» [7]. Кроме того, апеллятивы могут служить одним из способов отражения мотивов, проходящих через весь текст. Например, в повести «Барышня-крестьянка» подобным мотивом становится характеристика чистоты, белизны воспитанной барышни как идеала красоты, который противопоставлен смуглости крестьянки. На уровне номинаций это противопоставление реализуется следующей парой апеллятивов: «*такая беленькая – такая чернавка*». В тексте это противопоставление снимается номинативом *смуглая красавица* [3, с. 50].

В авторской речи номинации при помощи имени нарицательного могут уточнять информацию при первом и последующих предьявлениях имени персонажа читателю: «*Но всех более занята была им дочь англomана моего, Лиза*»; «*За Лизой ходила Настя; она была постарше, но столь же ветрена, как и ее барышня*»; «*...можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня...*» [7]. Таким образом, постепенно вводя в текст подобные номинации, автор характеризует социальный статус, связь персонажей друг с другом, их возраст и т. д. Номинация может служить способом передачи авторского отношения к происходящему в тексте, средством создания авторской иронии: «*... Его сношения с Акулиной имели для него прелесть новизны, и хотя предписания странной крестьянки казались ему тягостными...*» [7]. Наконец, само название повести «Барышня-крестьянка» является примером номинации при помощи апеллятива, указывающего читателю на особенности сюжета, и выполняет выделительную функцию.

Таким образом, в повести «Барышня-крестьянка» А. С. Пушкин использует различные способы именованя женских персонажей. Эти способы составляют единую систему номинаций в художественном тексте, позволяющую не только наиболее полно охарактеризовать героев с различных точек зрения, но и обозначить особенности стиля писателя, авторскую позицию и основные мотивы произведения. Изучение системы номинаций является продуктивным методом анализа художественного текста. Складываясь в систему, номинации участвуют в формировании смыслового аспекта текста. Проанализировав фак-

торы использования той или иной номинации в тексте, можно более полно раскрыть образ персонажа, особенности его взаимодействия с другими героями. Можно сделать вывод о том, что номинация влияет на интерпретацию текста как один авторских приёмов его создания.

Список литературы

1. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1941. – 620 с.
2. Волков В. В., Гладиллина И. В. Художественный текст в преподавании русского языка как иностранного: учебное пособие. – Тверь: Издатель Кондратьев А. Н., 2014. – 156 с.
3. Геймбух Е. Ю. Языковая маска и языковая личность в «Повестях Белкина» // Русский язык в школе. – 1999. – № 3. – С. 46–53.
4. Гореликова М. И., Магомедова Д. М. Лингвистический анализ художественного текста. – М.: Русский язык, 1983. – 124 с.
5. Колшанский Г. В. Лингво-гносеологические основы языковой номинации // Языковая номинация: Общие вопросы. – М.: Наука, 1977. – С. 99–146.
6. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Наука, 1988. – 192 с.
7. Пушкин А. С. Барышня-крестьянка. – [Эл. ресурс]. URL: <https://clck.ru/YgF4F> (дата обращения: 09.02.2023).
8. Сызранова Г. Ю. Ономастика: Учебное пособие. – Тольятти: ТГУ, 2013. – 248 с.

Kseniya S. Lashina

The System of Female Persons Nominations in Belles-lettres (Based on the Material of the Long Short Story by A. S. Pushkin "Mistress into Maid")

This article considers the ways of female characters naming in the long short story by A. S. Pushkin "Mistress into Maid". The author of the article explores the variants of nominations presented in the text and the factors influencing the choice of the naming method. In the process of analysis, the author raises the questions about the system of nominations in belles-lettres, about the nomination as one of the author's techniques, as well as about the connection of the naming choice variants with the peculiarities of the style of the long short story "Mistress into Maid".

Key words: onomasiology, nomination, onomastics, literary onomastics, proper name, onym, poetonym.

For citation: Lashina, K. S. (2023) The System of Female Persons Nominations in Belles-lettres (Based on the Material of the Long Short Story by A. S. Pushkin «Mistress into Maid»). Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 92–98.

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

О. С. Рощина, О. А. Фарафонова

Метатекст в русских мемуарах XVIII – начала XIX века

В статье представлены результаты исследования появления эпиграфов, предисловий и концовок, функционально равнозначных послесловиям, в русских мемуарных текстах XVIII – начала XIX вв. Выявленные тенденции свидетельствуют о сближении мемуаристики с художественной литературой, что, в свою очередь, позволяет говорить о беллетризации мемуарного повествования в конце XVIII – начале XIX вв.

Ключевые слова: мемуары, метатекст, эпиграф, предисловие, послесловие, беллетризация.

Для цитирования: Рощина О. С., Фарафонова О. А. Метатекст в русских мемуарах XVIII – начала XIX века // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 99–112.

В русских мемуарах второй половины XVIII – начала XIX века гораздо чаще, по сравнению с первой половиной XVIII века, появляются такие метатекстовые элементы, как эпиграфы, предисловия и послесловия. В мемуаристике первой половины века нет эпиграфов и почти нет послесловий, однако предисловия встречаются в большинстве текстов XVIII века. Появление метатекстовых элементов в значительном корпусе мемуарных текстов второй половины XVIII – начала XIX века и их функциональное разнообразие, на наш взгляд, знаменует сближение мемуаров с художественной литературой, а именно заимствование мемуаристикой авторских стратегий художественной литературы (беллетризация), осознание авторского начала и его рефлексия самими мемуаристами.

В силу ограниченности объема статьи мы сосредоточимся по преимуществу на наиболее часто встречающихся предисловиях. По поводу эпиграфов отметим лишь то, что они есть только в шести произведениях второй половины XVIII – начала XIX века: «Жизнь незнаменитого Тимофея Петровича Калашникова, простым слогом описанная с 1762 по 1794 год», «Описание жития, дел, бедствий и разных приключений, то есть Годепорик, или странствие в жизни сей» И. О. Острожского-Лохвицкого (1770 – начало 1820-х), неоконченное «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» Д. И. Фонвизина (1790–1792), «Сокращенная выписка из тайной записки моей жизни с 1794 по 1808 год» Анны де Пальме, «Записки из некоторых обстоятельств жизни и службы действительного тайного советника и сенатора И. В. Лопухина, составленные им самим» (1808–1809) и «Капище моего сердца» И. М. Долгорукова (1818). В большинстве отмеченных текстов эпиграфы встраиваются в рамочную конструкцию «заглавие – эпиграф – предисловие». Исключение состав-

ляет только «Годепорик» Острожского-Лохвицкого, в котором нет предисловия. В каждом случае эпиграфы имеют разную жанровую природу. Здесь есть цитаты из Псалтири и посланий апостолов (Фонвизин, Лопухин), житийной литературы (Острожский-Лохвицкий), романа Чулкова «Пригожая повариха» (де Пальмье), автоцитирование стихотворения (Долгоруков) и эпиграф в виде неточной цитаты эпиграфа же И. М. Долгорукова к изданиям его стихотворений (Калашников). Сам факт появления в мемуарах такого метатекстового элемента, как эпиграф, – знак литературной осознанности, который свидетельствует, прежде всего, о том, что сочинение осмысливается мемуаристом именно как текст. Отмеченные мемуарные произведения не равноценны с эстетической точки зрения, но не вызывает сомнения, что эпиграф в них выражает определенную авторскую позицию и по отношению к собственному тексту, и по отношению к читателю. В этом смысле эпиграф во всех случаях выполняет функцию авторского знака, предназначенного, в первую очередь, читателю и задающего необходимый автору аспект восприятия и его жизненной истории, и его личности как автора и героя этой истории.

Изменения, произошедшие к концу XVIII века в отношении к авторству, целям и самому процессу мемуаротворчества, сближение мемуаристики с литературой становятся очевиднее при сопоставлении того, как понимают и объясняют мотивы своего писательства мемуаристы первой половины столетия и авторы второй половины XVIII – начала XIX века. Исследователями неоднократно отмечалось, что мемуаристы второй половины XVIII века не ограничиваются летописно-отстраненным фиксированием событий, все чаще и все больше высказывая прямо свои суждения, мнения и комментарии. Добавим, что это касается не только отношения к описываемым событиям и персонажам, но и к самому тексту мемуаров. Авторское «я» мемуариста становится все значимее и заметнее. Самым явным «симптомом» осознания авторства в мемуарном тексте является предисловие как отражение авторской рефлексии. Именно эта функция предисловия наиболее существенна в контексте беллетризации мемуарного повествования. Хотя роль авторских предисловий в мемуарах XVIII века не сводится только к этому. Предисловие в мемуарах может выполнять несколько функций:

- очерчивает определенный горизонт ожидания для потенциального читателя и устанавливает парадигму отношений «автор – читатель»;

- является прямой декларацией авторской воли: предисловие объясняет мотивы создания мемуаров, описывает систему отношений между автором и текстом, указывает на главенство автора, авторскую преднамеренность и осознанность мемуаротворчества; усиливает и поясняет авторскую позицию, выраженную в заглавии;

- обосновывает причины, возможность и право мемуариста писать, т.к. по сложившейся к XVIII веку в русской культуре традиции отношения к письменному слову «правом на сообщение достоверной информации обладал не всякий» [1, с. 11];

– выполняет определенную организующую роль, придавая всему тексту завершенность;

– оформляет «экспозиционную» часть повествования, в отдельных случаях, следуя за эпитафией, задает авторский ракурс его прочтения.

Из 50 исследованных мемуарных произведений XVIII – начала XIX века нет предисловия только в 19 текстах. Во многих таких текстах метатекстовую функцию предисловия принимает на себя заглавие, образуя необходимую для восприятия повествования пресуппозицию: «Путешествие в свете сем грешника Иоасафа» святителя Иоасафа (Горленко), «Записки бедной и суетной жизни человеческой» В. В. Головина (1740–1750-е), «Журнал собственный» Н. Ю. Трубецкого (1763–1767), «Домовая летопись» И. Г. Андреева (1789 – нач. XIX в.), «Жизнь и похождение Г.С.С.Б.» П. С. Батурина (1780–1798), «Жизнь Ивана Ивановича Неплюева (им самим писанная)» (1797), «Автобиография или записки о жизни Платона митрополита Московского» П. Левшина (1799–1810), «Записки из некоторых обстоятельств жизни и службы действительного статского советника и сенатора И. В. Лопухина» (1809–1810).

Предисловие так же, как заглавие и эпитафия, задает определенную систему координат восприятия мемуаров для потенциального читателя. В этом смысле мемуарное предисловие мало чем функционально отличается от литературного (книжного) предисловия. Традиция книжных предисловий была развита как в древнерусской, так и в западноевропейской литературной культуре. В конце XVII – первой трети XVIII века, в переходный период русской культуры, начинает утверждаться приоритет человеческой личности. «Человеческое “я” выходит на страницы книг», и предисловия, без которых не обходится ни одно издание, все чаще демонстрируют новое отношение к книге и письменному тексту как таковому: «... через книгу передаются собственные знания, опыт, наблюдения над жизнью» [28, с. 254]. В литературной культуре в первой половине XVIII века также происходят кардинальные перемены: «...каждый мог писать невозбранно – в качестве частного человека, вне и помимо служебных обязанностей <...> частный человек стал писателем» [20, с. 125]. Однако эмансипация писательства потребовала и более рефлексивного отношения к нему: частному человеку необходимо было объяснить самому себе и будущим (потенциальным) читателям причины, побудившие его писать. Это можно назвать определяющей «чертой становления писательского самосознания» в культуре Нового времени [18, с. 19]. Мемуаристы XVIII века, безусловно, находятся в русле этой общелитературной тенденции, что становится очевидным при сопоставлении мемуаров первой и второй половины столетия.

Общий пафос предисловий в мемуарных текстах первой половины XVIII века, т.е. произведений, написанных современниками Петра I – А. К. Нартовым, Н. И. Кашиным, А. А. Матвеевым, Б. И. Куракиным, и общая интенция мемуаристов могут быть определены как «сохранение истории». В этом они видят свою основную задачу. Несмотря на смену писательского типа традиции древнерусской книжности в петровскую эпоху еще очень сильны, и

авторы первых русских мемуаров чувствуют необходимость в оправдании своего писательства. Определение «самовидец», являющееся самохарактеристикой мемуаристов этого периода, служит одновременно доказательством их права на слово и подтверждением достоверности этого слова. А кроме этого, и подтверждением права писать по собственной инициативе, а, следовательно, выстраивать и организовывать собственный текст по своей воле, декларируя тем самым значимость авторского «я», пусть еще и не эксплицируемого активно в тексте.

В «Записках Андрея Артамоновича графа Матвеева» (1710-е) традиция русских летописных повестей, ставящих в центр внимания не самого автора, а фиксацию фактов и событий, сочетается с европейскими способами исторического описания, допускающими авторскую оценку описываемого и анализ причин и следствий. Матвеев, подобно древнерусскому летописцу, ведет повествование от третьего лица и стремится к скрупулезности в изображении, но при этом анализирует события, вставая в позицию европейски ориентированного историка-исследователя. Он описывает стрелецкий бунт 1682 года в контексте мировой истории, давая характеристики его участникам. В частности, претензии царевны Софьи на власть и последовавшую за этим смуту Матвеев сравнивает с библейской историей Каина и Авеля [16]. С историческими произведениями европейских авторов хорошо образованный и знавший несколько иностранных языков Матвеев мог ознакомиться с 1699 года во время службы в Нидерландах, Германии и Франции. Матвеев, исполняя дипломатическую должность, много бывал за границей в качестве российского посла, неплохо ориентировался в европейской культуре, много читал, в его личной библиотеке более 1000 томов. Судя по всему, он был знаком и с трудами европейских авторов, посвященными интересующим его событиям русской истории конца XVII века. Сетуя во вступительном фрагменте «Записок...», что события отечественной истории недавнего времени «на чужестранных языках» уже подробно и «печатными книгами» представлены, а в самой России до сих пор только «по прошедшем том незастарелом времени еще в свежей памяти донныне содержатся», мемуарист осознает, что его «Записки...» не имеют «предшественников» на русском языке [16, с. 2].

Если для Матвеева оглядка на «чужестранные языки», на которых уже описаны события петровского времени, становится необходимым обоснованием своего права на изложение событий, которым он был прямым свидетелем, но не участником, то для «первого русского мемуариста» (Тартаковский) князя Б. И. Куракина обращение к «европским» традициям становится объяснением права на самописание. Русский посол, как и Матвеев, проведший много лет при европейских дворах, Куракин был включен «в систему европейских культурных норм» [1, с. 16]. Оправдывая намерение писать о себе, он в предисловии к «Жизни князя Бориса Ивановича Куракина, им самим описанной» (1705–1709) ссылается на то, что народы «европские» в таком письме «обычайны», имея в виду возникшую в античности и вполне сложившуюся в европейской

литературе к XVII веку традицию мемуарно-автобиографического повествования. И далее продолжает: «Для того и я не от самого себя то учинил, но ведав обычай всех, как высших, так и средних и самых шляхетных персон, которые описывают свой живот, понеже и я тому последствовал» [14, с. 243].

К числу мемуарных произведений, написанных Куракиным, относятся также «Русско-шведская война. Записки князя Б. И. Куракина» (1700–1710) и «Гистория о царе Петре Алексеевиче» (1727). Оба текста относятся к историко-мемуарным сочинениям, однако, в отличие от «Жизни...», основаны не только на личном опыте, но и на документах. Предисловия к написанным от третьего лица запискам о русско-шведской войне нет, а в авторском предисловии к «Гистории...» сосуществуют и древнерусская традиция обращения к «Вышняму» с просьбой о благословении, и европейская установка на «угодность публичную», и общее для первой половины XVIII обоснование написания мемуарного текста «пользой моему отечеству» [13, с. 36]. В отличие от пишущего о себе в третьем лице Матвеева, Куракин не вуалирует свое «я». И «Жизнь...» и «Гистория...» написаны от первого лица. Это принципиально для Куракина как мемуариста.

Обратим внимание на существенное различие двух предисловий Куракина: при ориентации на читателя в обоих произведениях отношение автора к потенциальной аудитории своего сочинения отличаются. Это связано с характером самих текстов и с тем, что является объектом повествования в обоих. В предисловии к «Жизни...», где объектом является не событие, а личность, Куракин, объясняя мотивы своего писательства, вступает в заочную полемику с «зазирающими» читателями, бросает им вызов, утверждая свое право писать о себе так, как задумал, и то, что задумал. В предисловии к «Гистории...», осознаваемой самим мемуаристом как текст, вполне вписывающийся в русскую традицию повествования об историческом событии, он предстает в роли рассудительного автора, пишущего о своем времени, а право на создание текста о Петре и его правлении подтверждает исторической реальностью и «самовиденьем».

Мемуаристы последующих десятилетий, вне зависимости от причин, побудивших их взяться за написание мемуаров, довольно долго сохраняют потребность оправдать свое право на слово. Основным доказательством, как и в текстах Матвеева или Куракина, часто служит обращение к европейской традиции. Западная культура становится для русских авторов петровской и послепетровской эпохи не только активно осваиваемым контекстом, но своеобразным «метатекстом», необходимым для создания собственного произведения, обоснования мотивов писательства и, в конечном счете, осознания своего авторского «я» [1].

Так, в «Записках Петра Ивановича Рычкова» (1777), автор, обращаясь к своим детям, объясняет сам факт появления этого текста тем, что еще в 1751 году он увидел в книжной лавке переведенное на немецкий язык послание Сократа к Демонику, в котором «нашел много общих и таких правил, которые я в оном предпринятом моем намерении, не читавши еще письма того, в мыслях моих воображал» [24, с. 290]. Рычков, по его собственным словам, очень

был впечатлен идеями, высказанными в письме Сократа, и, купив его, перевел на русский язык. Кроме Сократа Рычков в предисловии к «Запискам» ссылается еще на один текст, который он переводит с немецкого практически одновременно с письмом Сократа – «Письмо матери к дочери» из немецкого журнала «Der Weltbürger» («Гражданин света»). Оба его перевода были напечатаны в журнале «Ежемесячные сочинения» в апреле 1758 года. Спустя несколько лет – в 1761 году – Рычков приступает к созданию мемуарных «Записок», и предшествующие этому переводы создают значимый контекст для его собственного слова. Не случайно он вспоминает о своих переводах в предисловии, кратко пересказывает суть оригиналов и указывает на них детям не только как обязательные для прочтения, но и как те, с которыми нужно соотносить его сочинение.

А. Я. Климов, пишущий свою «бедного странствия трагедию» в 1790-е годы по возвращении в Россию после длительного плена и вынужденной службы в прусской армии, также указывает в нескольких предварительных фразах (предисловие как таковое в его тексте не выражено) на традицию «иностранных государств»: «Учинил я в моем рассуждении представить всего моего бедного странствия трагедию, которая, как я думаю, будет не во огорчение всем желающим знать и слышать. Ибо не в одних иностранных государствах по причине приключаящихся странствий выдаваемы бывают в свете гистории, но, рассудительно, и в России то же самое быть может» [22, с. 11–12]. Ссылаясь на «гистории» других стран, Климов во вступительном фрагменте, выполняющем в его тексте функцию предисловия, предвосхищает возможные вопросы о правомерности его претензии на создание текста о своей жизни. Эти оправдательные замечания тем более интересны, что в ситуации 90-х годов XVIII века выглядят почти анахронизмом: культурная ситуация изменилась, мемуары становятся все более и более актуальным жанром и времяпрепровождением в уединении, никто больше не оправдывает само появление автоописательных произведений ссылками на «обычай» других стран. Климов же, на протяжении нескольких десятилетий вынужденно находившийся вне быстро меняющейся культурной ситуации в России, вернувшись, поступает так, как поступил бы мемуарист первой половины столетия.

При сравнении предисловий в мемуарах первой и второй половин XVIII века становятся очевидны существенные перемены: не только увеличивается количество произведений с предисловиями, но и расширяется спектр мотивировок, используемых авторами для объяснения появления своего текста и решения обратиться к писательству. Во всех случаях они отражают общелитературные тенденции, наметившиеся в XVIII веке, когда писатели начинают всерьез задумываться о природе художественного творчества и мотивации занятия литературой. Проблема секуляризованной русской литературы – как объяснить читателям причины, побудившие их взяться за литературный труд? – оказывается актуальна и для мемуаристов. В предисловиях мемуаристы второй половины столетия уже не оправдывают своего права на письменное высказывание о себе, но стараются объяснить потенциальному читателю своих записок личные причины, заставившие взяться за перо.

Самой распространенной мотивировкой мемуаротворчества остается «польза» сочинения мемуариста для других. Подобная установка была центральной для мемуаристики первой половины XVIII века. В русских книжных предисловиях с XI–XII веков «доказательство полезности книги было одним из основных, обязательных тезисов» [12, с. 194]. В XVIII веке «полезность» книги понимается как практическая польза от чтения. Подобная установка была «вполне в духе укоренившихся в общественном сознании принципов классицизма и просветительской этики», когда любое литературно-историческое произведение мыслилось в гражданско-воспитательной парадигме и должно было способствовать «исправлению пороков и моральному совершенствованию личности» [26, с. 82]. Изменения в мотивировках мемуаристов во второй половине XVIII века касаются, прежде всего, читателя, являющегося адресатом их сочинений. Охват предполагаемой аудитории может быть различен: от собственных детей до всей нации и отечества.

Польза последующим поколениям заключается, в первую очередь, в преодолении забвения (себя, своего рода), сохранение памяти «фамилии»: «Я винил предков своих за таковое пренебрежение, и не хотя сам сделать подобную их и непростительную погрешность и таковые же жалобы навлечь со временем и на себя от своих потомков, рассудил употребить <...> часы на написание всего того, что случилось со мною во все время продолжения моей жизни; равно как и того, что мне о предках моих по преданиям от престарелых родственников моих <...> было известно» [2, с. 11–12].

Средством достижения пользы сочинения для потомков, декларируемым мемуаристами, как правило, является собственный нравственный пример. Так, И. М. Долгоруков в предисловии к «Повести о рождении моем, происхождении и всей жизни» (1788–1822) пишет, что главная его цель – быть полезным детям своим, а потому не скрывать от них ничего: «Они увидят всего меня в наготе совершенной, без лукавства и без тайны, не утаю от них моих размышлений на каждый случай, стараясь обращать собственные опыты мои к их нравственному воспитанию и к отвращению их от зол житейских, колико дано уму человеческому отречься от них» [8, с. 7–8]. Установка на совершенную честность, которую демонстрирует Долгоруков в предисловии к «Повести...» перекликается с предисловием М. Монтеня к его «Опытам», переведенным на русский язык и изданным в России в 1762 году: «Это искренняя книга, читатель. <...> я хочу, чтобы меня видели в моем простом, естественном и обыденном виде, непринужденным и безыскусственным, ибо я рисую не кого-либо, а себя самого. Мои недостатки предстанут здесь, как живые, и весь облик мой таким, каков он в действительности» [17, с. 7]. Очевидно, что заданная Монтенем планка искренности оказалась актуальна не только для французской литературной традиции, в частности, для Руссо, но и для русских мемуаристов второй половины XVIII века.

Честно и безыскусно описанная собственная жизнь мемуариста мыслится как нравоучительный трактат для потомков, но трактат более полезный и «приятный» в чтении, чем какое-либо иное сочинение о великих людях, поскольку

рассказывает историю близкого человека. Именно в таком ключе объясняет мотивы написания мемуаров автор «Записок сенатора Николая Яковлевича Трегубова» (1799). Собственное прошлое и прошлое предков, по мнению мемуариста, является примером, опираясь на который его потомки должны будут выстраивать свою жизнь [27].

Выраженная в предисловии установка на искренность и, следовательно, истинность мемуарного повествования часто становится оправданием и объяснением пользы труда мемуариста. Так, Г. И. Добрынин в предуведомлении к «Истинному повествованию или Жизни Гавриила Добрынина, им самим писанной в Могилеве и в Витебске» (1823) объясняет свое намерение писать честные мемуары тем, что «писать небылицы или выдумки было бы то же самое, что обманывать самого себя» [6, с. 3]. Пользу своего сочинения Добрынин видит, прежде всего, в сохранении личной памяти. Но чтобы собственный опыт действительно был полезен как последующим поколениям, так и самому мемуаристу, задающемуся вопросами «кто я? где я? откуда пришел? что вижу я? и куда пойду?» [6, с. 3], он должен быть честен. Это главный залог пользы совершаемого им писательского труда.

«Желание послужить отечественному просвещению и доставить пользу читающей публике» является одним из главных доводов русских писателей XVIII века, приводимых ими в «оправдание» своей литературной или переводческой деятельности [18, с. 17]. Аналогичные мотивировки указывают в предисловиях и мемуаристы [21; 29], вольно или невольно вписывая свои воспоминания в общий контекст литературной культуры эпохи.

Наряду с мотивом общественной пользы и служения отечеству в предисловиях к мемуарам часто появляется оправдательное указание на отсутствие у мемуариста какого бы то ни было тщеславия [2; 4; 7; 10; 24]. Отказ от тщеславных помыслов столь же обязателен для мемуарных предисловий, как уверение в искренности и правдивости повествования. Наряду с объяснением написания мемуаров пользой для потомков и отечества отказ от тщеславия составляет своеобразную формулу предуведомлений в мемуарах. Разные по своему происхождению и образованию авторы, не сговариваясь, и почти в одних и тех же словах пишут, что «далеки от каких-либо притязаний на славу и авторское честолюбие» [26, с. 83].

Выскажем предположение, что оправдание мемуаристов в отсутствии тщеславия становится «общим местом» русской мемуаристики второй половины XVIII – начала XIX века потому, что является одной из ключевых тем классицистической литературы XVIII века. Тщеславие входит в устойчивый набор пороков, разоблачаемых в сатирических жанрах наряду с гордостью, лицемерием, невежеством. В сатирах А. Д. Кантемира тщеславие символизирует жаба. «Гордость и тщеславие выдумал бес», – начинается «Хор ко гордости» А. П. Сумарокова для московского маскарада «Торжествующая Минерва» в честь коронации Екатерины II. Тщеславие становится неотъемлемым «атрибутом» сатирических персонажей в «Трутне» Н. И. Новикова. В один ряд с лицемерием, лестью и «человеконенавидением» поставлено тщеславие романе

М. М. Хераскова «Кадм и Гармония». В сложившемся во второй половине XVIII века классицистическом культурном контексте подозрение в тщеславии может поставить под сомнение идею того, что труд мемуариста необходим для пользы потомкам, обществу, отечеству и нации. Поэтому, объясняя в предисловиях причины своего писательства, авторы мемуаров считают необходимым заявить о своей невинности в этом «грехе».

Эпиграф к «Сокращенной выписке из тайной записки моей жизни с 1794 по 1808 год» (1830) Анны де Пальмье также предвосхищает возможные обвинения в «нескромности» в адрес мемуаристки. Далее, в предисловии «секретная агентка российских императоров» отвергает все возможные «предрассудки, оскорбления и клеветы», потому что пишет абсолютную правду и никакие «терзания совести» ее не преследуют [19, с. 14]. А мир, который мог бы осудить тщеславную нескромность мемуаристки, не достоин судить никого, поскольку «зерцало Истины и Правосудия, переходя из рук в руки, наконец, вовсе разбилось, и только тот может отыскать ее обломки и, соединя их, привести в совершенную целость, кто не страшится злодеев, гордящихся своими преступлениями и своим могуществом – тот и имеет твердость духа и благородное презрение к бедствиям» [19, с. 15]. В предисловии к «Сокращенной выписке...» Пальмье сопрягаются ключевые для дальнейшего ее повествования мотивы истины, правосудия, судьбы и случая (рока). Причем для вступительного и знакового по отношению ко всему произведению рассуждения о том, каким образом устроен мир и каким законам он подчиняется, Пальмье использует традиционную форму просветительского диалога: «Вопрос. Для чего один глупой, а другой с подлою душою человек, и оба, рожденные для забвения, светозарны, тогда когда умной и добродетельной человек проводит дни жизни своей во тьме? Ответ. Для слов, как для людей, есть жребий роковой; случай играет их судьбой. Он – их судия, они – его созданые. Захочет – и в чести; велит – они в изгнанье. Неистовый тиран; но свят его закон» [19, с. 15]. Нельзя не обратить внимание на то, что в предисловии Пальмье отчетливо прослеживаются общелитературные мотивы судьбы, случая, «рокового жребия», известные со времен античности и активно подхваченные русским классицизмом, а затем и сентиментализмом. Связь с литературной традицией мемуаристка вольно или невольно подчеркивает, оформляя часть предисловия (ответ) стихами. Шести-стопный трагедийный ямб задает вполне определенную парадигму самопрезентации автора: она видит себя трагедийной героиней, борющейся с «превратностями света». Через весь текст ее «Сокращенной выписки...» проходит мотив неукоснительного исполнения своего долга и соблюдения чести. Судьба, о которой Пальмье довольно много пишет, изначально распорядилась с ней не «очень ласково», хотя в этом не было ничего необычного для XVIII века: будучи внебрачным ребенком знатного и состоятельного екатерининского вельможи, после его смерти она остается совершенно одна и должна сама понять, как ей жить дальше.

Общелитературной мотивировкой словесного творчества, отразившейся и в мемуарных предисловиях, является близкая классицистическим обоснованиям – пользе для потомков или отечества – концепция «праздного времени в пользу употребленного». Выходивший в 1759–1760 годы при Сухопутном шляхетском кадетском корпусе еженедельный журнал с таким названием уделял большое внимание публикациям о вреде праздности, активно продвигал идею опасности праздного времяпрепровождения, приравнивая праздность к лени. Вслед за «Праздным временем в пользу употребленным» в других литературных журналах второй половины XVIII века «деятельное заполнение досуга» становится центральным предметом размышлений, что отражается уже в их названиях: «Свободные часы» (1763), «Рассказчик забавных басен, служащих к чтению в скучное время, или когда кому делать нечево» (1781), «Городская и деревенская библиотека, или забавы и удовольствия разума и сердца в праздное время» (1782–1786), «Дело от безделья, или Приятная забава» (1792), «Приятное и полезное препровождение времени» (1794–1798).

Человек, ничего не делающий, превративший праздность в образ жизни щеголь и петиметр становится в литературе и публицистике XVIII века постоянным объектом осмеяния. Безделье в культурном контексте эпохи осознается как предосудительное для любого человека, независимо от его происхождения.

Проблема «праздного времени» становится для второй половины XVIII века общественно актуальной, она постоянно фигурирует на страницах периодических изданий и литературных произведений и, разумеется, не может не отразиться и в размышлениях мемуаристов в предисловиях к своим сочинениям. Более того, наличие «праздного времени» становится одним из мотивов создания мемуарного произведения [2; 4; 15; 24]. При этом отношение мемуаристов к «праздному времени» двойственное. С одной стороны, «свободные часы», о которых они пишут в предисловиях, создают необходимое условие для записи воспоминаний, а с другой, создание мемуарного текста становится полезным заполнением «праздного времени».

Наряду со «свободными часами», которые можно посвятить написанию мемуаров, в некоторых предисловиях появляется еще одна литературная мотивировка писательства – «в свое удовольствие», «для себя» [2; 29]. Эта интенция является частью общей литературной культуры конца XVIII века, например, обращаясь к А. М. Кутузову в начале «Жития Федора Васильевича Ушакова», А. Н. Радищев писал: «Не без удовольствия, думаю, любезнейший мой друг, вспоминаешь иногда о днях юности своея; о времени, когда все страсти, пробуждаясь в первый раз, производили в новой душе не стройное хотя волнение, но дни блаженнейшие всея жизни соделывали» [23, с. 15]. Мотивировка писать мемуары для удовольствия возникает значительно реже, чем «праздное время в пользу употребленное» или «польза», но эти мотивировки внутренне тесно связаны. Удовольствие доставляет не столько процесс письма, сколько перспектива перечитывать впоследствии записанные воспоминания. Т.е. мемуары пишутся, в том числе, и для того, чтобы в будущем полезно и с удовольствием проводить «праздное» время.

В период становления и развития в русской литературе сентиментализма комплекс мотивировок в мемуарных предисловиях значительно расширяется. В качестве побуждающих к писательству причин мемуаристы называют уныние [7], ипохондрию и меланхолию [8] и скуку [3; 8]. Связь писательства (сочинительства) с унынием и меланхолией возникает в русской литературной культуре уже в конце XVII века [18, с. 15]. В литературе XVIII столетия происходит постепенная смена коннотаций: из состояния, угнетающего душу, к началу XIX века «меланхолическое мирозерцание» превращается в необходимое условие творчества. Н. М. Карамзин первым из русских поэтов описал меланхолию как особое, располагающее к медитации и творчеству состояние. В литературной культуре конца XVIII–XIX века меланхолия складывается в «целую систему» культурных ценностей, получив свое «высшее воплощение» в творчестве В. А. Жуковского [18, с. 12–13]. По мере усиления субъективного начала в философии и искусстве второй половины XVIII – начала XIX века «появляется возможность философского, эстетического и поэтического осмысления меланхолии» [25, с. 3]. В мемуарные предисловия второй половины XVIII века «меланхолическая топка» проникает из общекультурного пространства.

Объяснение написания мемуаров как «безскупного» времяпрепровождения также вписывается в общий литературный контекст. Писатели XVIII века часто оправдывали свою причастность к литературе и собственное творчество скукой и тем, что пишут исключительно «для себя», для собственного развлечения (И. М. Долгоруков, В. А. Левшин, Н. М. Карамзин). Мемуаристы второй половины XVIII – начала XIX века также довольно часто объясняют свое обращение к писательству скукой [3; 8]. С. И. Николаев, исследуя мотивации русских писателей XVIII века к занятию литературным трудом, отмечает, что скука, печаль, уныние и ипохондрия относятся к общему «кругу психических состояний, которые и подвигали писателей к творчеству» [18, с. 13]. Мотивировки мемуаристов XVIII века в этом смысле совершенно созвучны общелитературным тенденциям. Порой в предисловиях к мемуарам почти в тех же словах, что и в рассуждениях и эпистолярной литературе, озвучиваются причины, побудившие взяться за написание воспоминаний и условия этому способствовавшие.

По предисловиям в русских мемуарах второй половины XVIII – начала XIX века можно отследить не только «пробуждение исторического самосознания» [26, с. 77], но, что особенно важно, процесс становления и развития авторского «я» в мемуарном повествовании. Мемуары с оформленным предисловием – это, как правило, тексты с выраженным и осмысленным авторским «я» [2; 6; 8; 19; 21; 29]. Но даже в тех случаях, когда предисловие не отделено от основного текста как самостоятельная вступительная часть, и его метатекстовую функцию принимает на себя некоторый вступительный фрагмент, авторское «я» мемуариста звучит вполне осмысленно [7] и соотносится с определенной литературно-философской концепцией [4; 9]. Являясь особой формой литературной организации текста, предисловие оформляет авторское высказыва-

ние, задает авторский ракурс прочтения произведения и понимания создаваемого мемуаристом образа себя и своего прошлого. Выполняя метатекстовую функцию, мемуарные предисловия, отражают авторскую рефлексию в отношении причин создания мемуаров и выбора повествовательной модели. Само по себе наличие предисловия в мемуарном тексте говорит о том, что мемуарист, в той или иной мере, был знаком с литературной традицией и современной ему литературной ситуацией. В мемуарных предисловиях второй половины XVIII века отражаются общекультурные изменения. Пафос сохранения памяти об историческом событии или личности как доминантная интенция мемуаристов постепенно сменяется идеей сохранения памяти о себе (Болотов, Долгоруков, Пальмье). К концу столетия необходимость в обосновании своего права на слово постепенно вытесняется авторской рефлексией, выраженной в предисловиях в иносказательной форме (Екатерина II) или форме размышления над вопросом «зачем писать?» (Добрынин, Винский).

Изменение мотивировок создания мемуаров от классицистического понимания причины писательского труда как «пользы» или «праздного времени в пользу употребленного» к сентиментально-романтической «меланхолической топике» (уныние, уединение, меланхолия, тоска, скука) в конце XVIII века связано со сменой больших стилей эпохи и усилением сентименталистских и предромантических тенденций.

В отношении послесловий кратко можно отметить, что отличительной чертой русских мемуаров на раннем этапе становления этого жанра в России (т.е. примерно до 1760-х годов) является отсутствие внятно выраженного финала, неоконченность повествования, тогда как мемуаристы конца XVIII – начала XIX века стремятся к завершенности повествования о своем прошлом, подведению итога рассказываемой истории и, зачастую, жизни в преддверии приближающейся смерти. Мемуары из жанра сугубо документального превращаются в жанр автодокументальный, когда важен не только описываемый факт, но и тот, кто его описывает, когда центром повествования становится собственная история. И, как справедливо отмечала Н. Д. Кочеткова, «своеобразие и неповторимость каждой человеческой судьбы, самой личности мемуариста», его индивидуального жизненного опыта определяет и многообразие форм представления, вербального выражения этого опыта [11, с. 230]. Например, цитированием собственного завещания автора завершаются «Записки» И. В. Лопухина, письмом к сыну – «Записки» И. И. Неплюева, акростихом – «Похождения прапорщика Климова», последним обращением к читателю и сугубо литературным упоминанием «изнемогшего пера» – «Записки» Я. П. Шаховского. Записки Державина заканчиваются небольшим фрагментом под названием «Упражнения его после отставки от службы», который превращается в некую декларацию завершения службы и завершения текста. Подобные финалы мемуарных текстов, декларируя и оформляя окончание повествования, отчетливо демонстрируют понимание мемуаристами разницы между автором как биографической личностью, чья история еще не заканчивается с окончанием текста, и автором-творцом, вполне осознающим окончание своего писательского дела.

Стремление к завершенности и определенной эстетической (композиционной, стилистической) оформленности мемуарного текста отражает общую тенденцию к беллетризации русской мемуаристики второй половины XVIII века и связано с выявлением и утверждением авторского начала. Композиционная организация мемуарных произведений полностью подчиняется авторскому замыслу, его индивидуальным задачам. Неравномерность текста и жизни становится для мемуаристики второй половины XVIII века все более очевидной, авторское «я» мемуариста все более самостоятельным по отношению к его «я» биографическому, текст мемуаров все более осмысленным и выверенным с литературной точки зрения. Знаком такой выверенности становится, прежде всего, продуманные начало и завершение мемуарного повествования, расставляющие необходимые для автора-мемуариста акценты.

Список литературы

1. Билинкис М. Я. Русская проза XVIII века: Документальные жанры. Повесть. Роман. – СПб.: Санкт-Петербургский университет, 1995. – 104 с.
2. Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанная им самим для своих потомков. В 3-х томах. Отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2013. – Т. 1. – 1120 с.
3. Винский Г. С. Мое время // Русский архив. – 1877. – № 1. – С. 77–123. – № 2. – С. 150–197.
4. Данилов М. В. Записки Михаила Васильевича Данилова, артиллерии майора, написанные им в 1771 году (1722–1762) // Безвременье и временщики: Воспоминания об «эпохе дворцовых переворотов» (1720-е – 1760-е годы) / Сост., вступ. ст., коммент. Е. Анисимова. – Л.: Худож. лит., 1991. – С. 281–350.
5. Державин Г. Р. Записки Гавриила Романовича Державина (1743–1812) // Державин Г. Р. Избранная проза. – М.: Советская Россия, 1984. – С. 23–246.
6. Добрынин Г. И. Истинное повествование, или Жизнь Гавриила Добрынина, им самим писанная в Могилеве и в Витебске. – СПб.: Печатня В. И. Головина, 1872. – 376 с.
7. Долгорукая Н. Б. Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой, дочери г.-фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева // Безвременье и временщики: Воспоминания об «эпохе дворцовых переворотов» (1720-е – 1760-е годы). – Л.: Художественная литература, 1991. – С. 255–279.
8. Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788-го года в августе месяце, на 25-м году от рождения моего. СПб.: Наука, 2004. Т. 1. 833 с.
9. Екатерина II. Собственноручные записки императрицы Екатерины II // Екатерина II. Сочинения. Сост., вступ. ст. и примеч. В. К. Былинина и М. П. Одесского. – М.: Современник, 1990. – С. 251–461.
10. Елагин И. П. Учение древнего любомудрия и богомудрия, или Наука свободных каменщиков; из разных творцов светских, духовных и мистических собранная и в 5 частях предложенная И. Е., великим российской провинциальной ложи мастером. Начато в 1786 г. Повесть о себе самом // Русский архив. – 1864. – Т. 1. – Ст. 93–110.
11. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). – СПб.: Наука, 1994. – 286 с.
12. Кукушкина Е. Д. Мемуары Алексея Климова как историческое свидетельство и литературный памятник // Похождение прапорщика Климова: (Мемуары XVIII века). – СПб.: Пушкинский дом, 2011. – С. 187–213.
13. Куракин Б. И. Гистория о царе Петре Алексеевиче и о ближних к нему людях, 1682–1694 гг., сочинение князя Б. И. Куракина, написанное в Гаге и Париже в 1723–1727 гг. // Архив кн. Ф. А. Куракина. Кн. 1. – СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1890. – С. 39–78.
14. Куракин Б. И. Жизнь князя Бориса Ивановича Куракина им самим описанная. 1676 – июля 20-го – 1709 // Архив кн. Ф. А. Куракина. – Кн. 1. – СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1890. – С. 241–287.
15. Лукин И. Ф. Жизнь старинного русского дворянина. Записки Ивана Федоровича Лукина // Русский архив. – 1865. – Вып. 8. – С. 899–930.
16. Матвеев А. А. Записки Андрея Артамоновича графа Матвеева // Записки русских людей. События времен Петра Великого. – СПб.: Тип. Сахарова, 1841. – С. 3–94.
17. Монтень М. Опыты. Книга I. – М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. – 567 с.
18. Николаев С. И. Русские писатели XVIII века о мотивации своих занятий литературным трудом // XVIII век. – М., СПб.: Альянс-Архео, 2017. – Сб. 29. Литературная жизнь в России XVIII века. – С. 5–20.
19. Пальмье А. де. Сокращенная выписка из тайной записки моей жизни с 1794 по 1808 год // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII – XX вв.: Альманах. – М.: Студия ТРИТЭ, Рос. Архив, 1994. – С. 14–23.

20. Панченко А. М. О смене писательского типа в петровскую эпоху // XVIII век. – Л.: Наука, 1974. – Сб. 9. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. – С. 112–128.
21. [Пищевич С. С.] Известие о походе Семена Степановича Пищевича, 1731–1785. – М.: Тип. Московского университета, 1883. – 577 с.
22. Похождение прапорщика Климова // Похождение прапорщика Климова: (Мемуары XVIII века). – СПб.: Пушкинский дом, 2011. – С. 11–177.
23. Радищев А. Н. Житие Фёдора Васильевича Ушакова с приобщением некоторых его сочинений // Радищев А. Н. Избранные сочинения. Вст. ст. Г. П. Макогоненко. – М., Л.: Художественная литература, 1949. – С. 15–72.
24. Рычков П. И. Записки Петра Ивановича Рычкова // Русский архив. – 1905. – Кн. 3. – С. 289–340.
25. Садовников А. Г. Концепция меланхолии в художественной системе сентиментализма и творчестве В. А. Жуковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Н. Новгород: НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2009. – 26 с.
26. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика XVIII – начала XIX в. От рукописи к книге. – М.: Наука, 1991. – 288 с.
27. Трегубов Н. Я. Записки сенатора Николая Яковлевича Трегубова. Описание жизни моей детям моим, быв под арестом (1799 года, декабря 25 дня) // Русская старина. – 1908. – № 10. – С. 97–126.
28. Черная Л. А. Русские книжные предисловия конца XVII – начала XVIII в. (защита «мирских» книг и «гражданских» наук) // Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII в.): Тематика и стилистика предисловий и послесловий. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького, 1981. – С. 254–271.
29. Шаховской Я. П. Записки // Империя после Петра. 1725–1765. – М.: Фонд Сергея Дубова, 1998. – С. 9–176.

Olga S. Roshchina, Oksana A. Farafonova

Metatext in Russian Memoirs of the 18th – early 19th centuries

The article presents the results of a study of the appearance of epigraphs, prefaces and endings, functionally equivalent to afterwords, in Russian memoir texts of the 18th – early 19th centuries. The revealed tendencies testify to the convergence of memoirs with fiction, which, in turn, allows us to speak about the fictionalization of memoir narrative in the late 18th – early 19th centuries.

Key words: memoirs, metatext, epigraph, preface, afterword, fiction.

For citation: Farafonova, O. A., Roshchina, O. S. (2023) Metatext in Russian Memoirs of the 18th – early 19th Centuries. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 99–112.

О. В. Кублицкая

Структура пространства в прозе массового сентиментализма (на материале «Писем из Малороссии» А. И. Левшина)

В статье проанализирована специфика художественного пространства в «Письмах из Малороссии» А. И. Левшина. Показано, что пространство организовано в триаде «географическое – персонально важное – историческое», причем традиционная топография становится лично значимой в случае наложения на «историческую карту» и совпадения с горизонтом ожидания читателя.

Ключевые слова: А. И. Левшин, массовый сентиментализм, историческое пространство.

Для цитирования: Кублицкая О. В. Структура пространства в прозе массового сентиментализма (на материале «Писем из Малороссии» А. И. Левшина) // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 112–117.

Категория художественного пространства является системообразующей для путевой прозы, включая многочисленные «сентиментальные путешествия». В литературе русского сентиментализма сформировался корпус текстов последователей Н. М. Карамзина – «массовых сентименталистов», в меру художественных способностей развивавших традиции «Писем русского путешественника». К их числу можно отнести и А. И. Левшина.

Алексей Ираклиевич Левшин – учёный, общественный деятель, писатель. Дебютировал как автор «Писем из Малороссии» (1816), подготовил цикл очерков о быте и нравах казахов, путеводитель «Прогулки русского в Помпеи» (1843) и автобиографические «Достопамятные минуты в моей жизни» (1860–68) [8, с. 89].

«Письма из Малороссии» представляют собой эпистолярный, включающий 50 писем. Принцип номинации – географический, отражает маршрут перемещения автора: Полтава – деревня Ч. – Решетилровка – Белоцерковка – Хорол – Лубны – д. Ракиты – Тамань – Переяславль – Борисполь – Киев – Бровары – Чернигов – Городня – Новозыбков – Климово – Новгород Северский – Глухов. В «Письмах...» отсутствует строгая датировка, сам Левшин говорит о «нескольких месяцах» странствия. Созданные в середине 10-х годов XIX века, «Письма...» Левшина, тем не менее, отражают идею сентиментализма в ее исходе: это субъективное повествование, в котором «оптика» индивидуального восприятия оказывается первичной. Вместе с тем текст нацелен на формирование нового «исторического» облика Малороссии как пространства новой Аркадии – «полуденной России» [4].

В анализе художественного пространства мы будем использовать предложенную нами ранее концепцию травелогемы как универсальной структурно-семантической модели путевой прозы [5] с учетом ряда дополнительных замечаний:

- 1) формула травелогемы включает три основных элемента: субъектно-интенциональный, дестинационный и хронологический;
- 2) субъектно-интенциональный элемент травелогемы строится по бинарной модели субъект – объект(ы);
- 3) дестинационный элемент травелогемы предполагает рассмотрение пространства как организованного вектором авторской интенции, часто в оппозиции «свое – чужое»;
- 4) хронологический элемент травелогемы часто вторичен, в путевой прозе «время следует за пространством».

Обратимся к анализу дестинации и оценим специфику структурной организации пространства в «Письмах...» с целью уточнить, как «ценностно и культурно детерминированное пространство «иногое», воспринимаемое субъектом путешествия» [6, с. 272], содействует экспликации идей сентиментализма в период расцвета романтизма и формирования начал реализма.

Ранее мы очертили примерный круг способов восприятия субъектом пространства в процессе путешествия, включая дестинацию как совокупность географических реалий; вражескую; сакральную; инокультурную территорию;

пространство персонального смысла [6, с. 273]. В контексте анализа «Писем...» целесообразным видится введение в классификацию дополнительной категории исторического пространства – дестинации, воспринимаемой в реальном времени как места, где происходили значимые события прошлого.

В исторической науке существует подход, в рамках которого выявляется, что «люди думали о своем и чужом пространстве, как они концептуализировали те или иные географические ареалы, как конструировали территориальные целостности и какими смыслами их наделяли» [7, с. 165].

Имперские амбиции Екатерины II, грандиозный Таврический вояж и переосмысление роли и функции Малороссии на высшем государственном уровне не могли не отразиться в сопутствующей эпохе словесности: «В. В. Измайлов, П. И. Шаликов, И. М. Долгорукий, А. И. Левшин воспринимали современную Малороссию через призму древности» [1, с. 9]. Так, по мысли Т. Васильевой, происходит соединение облика «современной Малороссии с контекстом древней истории» [3, с. 22].

В «Письмах...» Левшина на первый план выходит дескриптивно-оценочный компонент: они «содержали подробную информацию о состоянии малороссийских городов и деревень с описаниями улиц, архитектуры, замечаниями о жителях, их нравах и занятиях» [3, с. 22]. Постепенно был сформирован образ Малороссии, соответствующий новой государственной политике. Это обусловило отбор топосов, к которым обращался автор: ими стали «места, получившие подробное описание в древнерусских летописях, географические пункты, связанные с крупнейшими историческими событиями имперского периода (в первую очередь это Полтава), а также средоточия христианских святынь (Софийский собор, Киево-Печерская лавра, Успенский собор и пр.) [3, с. 25]. Однако описанием устойчивого набора точек маршрута нарративная ситуация не исчерпывается: как подчеркивается, здесь зафиксирован «набор устойчивых сюжетов и образов сентиментального путешествия... ситуация расставания с родными краями и связанный с ним мотив грусти о близких и друзьях, открывающий тревелог и время от времени возникающий в связи с какими-либо происшествiями» [3, с. 28]. Воспринимаемое субъектом путешествия пространство и станет предметом дальнейшего анализа.

Авторская интенция двупланова и совмещает традицию документального (зафиксировать фактическую сторону) и сентиментального (рассказать о переживаниях) путешествий. Левшин указывает: «Опишу вамъ все, что увижу въ ней (Малороссии. – *О. К.*) достойнаго вниманiя, сообщу вамъ все чувствования, которыя возродятъ во мнѣ памятники древности» [2, с. 2]. В ходе анализа нами будет подтверждено, что к указанным аспектам присоединится третий – показать то, что соответствует сформулированному горизонту ожидания читателя [3]. Вместе с тем время создания текста – середина десятых годов XIX столетия – заставили автора подчеркнуть, что читатели уже «причислили меня къ числу путешественников, которымъ запрещаютъ изъявлять чувствования свои» [2, с. 10]. Оптика путешественника настроена определенным образом: в описании

пространства он фокусируется на традиционном наборе топосов, но не как элементах устоявшегося маршрута, а как маркерах прошлого в настоящем. Например, когда в дороге его застаёт восход Луны, он размышляет, что именно так она могла освещать Петра I перед началом Полтавской битвы. Левшин озирает «прекрасныя окрестности Полтавы. Златоглавый Вознесенскій монастырь и тѣ поля, на которыхъ побѣдоносные громы величайшаго изъ вѣнценосцевъ грянули и поразили ополченія Шведскія» [2, с. 10].

Желание не только созерцать следы прошлого, но и присвоить его становятся причиной странных и забавных поступков, например, при описании усадьбы П. А. Румянцева-Задунайского Левшин говорит о том, что «вездѣ видимы были слѣды времени» [2, с. 36] и берет оттуда кусочек хрусталя на память. Автор последовательно простраивает ретроспективу, отмечая, например, что Переяславль был местом казни Святополка и убийства Бориса – и это основное, что его волнует. Описывая виды, он прибегает к набору клише, создавая, тем не менее, синестетический, объемный образ: «Сѣль на берегу Днѣпра любоваться прекраснымъ зрѣлищемъ (здесь и далее курсив наш. – О. К.) быстрыхъ волнь, которыя, багрѣя от послѣдняго блеска утхающей на западѣ зари, представляли огненную рѣку. По ней, неслись байдаки, нагруженные лѣсомъ и наполненные гребцами, поющими пѣсни. Звуки ихъ раздавались по водѣ; волны разбивающіяся о берега приносили къ намъ отголоски оныхъ» [2, с. 55].

Обнаруживаются в тексте и попытки изобразить динамический пейзаж, например, восход солнца: «Багровое зарево возвѣщало намъ появленіе Феба, мрачныя тѣни *изчезали*, солнце начинало *восходить*. Первые лучи его падали на вершины Заднѣпровскихъ горъ, *скользили* по скату ихъ, *раздроблялись* объ утесы и преломлялись въ волнахъ быстрого Днѣпра. Утро было прекрасное, воздухъ чистъ и свѣжъ, тучи не потемняли небосклона. Первой блескъ свѣпила дневнаго озлащаль поля, покрытыя желтыми колосьями созрѣвшаго хлѣба, *разливался* разноцвѣтными лучами въ блестящихъ капляхъ сребристой росы, *проникаль* сквозь густоту деревъ и освѣщаль дорогу нашу, освѣненную съ обѣихъ сторонъ тѣнистыми ивами. Свѣтъ ежеминутно *умножался*, лучи безпрестанно *сгущались*, величественное свѣтило *выкатывалось* изъ за горъ. Наконец оно совершенно *взошло*, – и животворный блескъ его вездѣ *разсыпался*. Все приняло новый видъ, все *оживилось*, въ одной стороне *показались* поселяне, которые съ новою бодростию, съ новою силою *начинали жать*; въ другой зазвучаль рожокъ; въ дали забѣлились окрестныя деревни надъ которыми кое – гдѣ *клубился дымъ*» [2, с. 79–81]; или закат: «Розовое сіяніе вечерней зари *утхало*, когда мы подѣзжали къ Чернигову. Послѣдней свѣтъ дневной *замираль* на небосклонѣ, роса *начинала сверкать* въ травѣ, вѣтеръ *разносилъ* тѣни по волнамъ зрѣлой пшеницы, сумерки *спускались* на землю и величественная луна *вступала* въ путь свой. Тусклые лучи ея осребряли поля, *разсыпались* надъ городомъ и отражались въ волнахъ Десны. Окрестности Чернигова мерцали въ глазахъ нашихъ» [2, с. 135–136]. Решению задачи способствует использование глагольных конструкций.

Киев – центральная точка маршрута – описывается как исторически значимый топос. В характеристике пространства совмещается сентименталистская традиция (любование прекрасным) и характеристика «исторического»: «Я любовался прекрасными картинами природы; смотрѣль на обширную, усѣянную густымъ лѣсомъ и изрѣдка изпещренную крестьянскими домиками равнину, на Днѣпрѣ, покрытый байдаками быстро несущимися по немъ, и на прѣкрасной Подолѣ или нижній Кіевѣ, который кажется плывущимъ въ волнахъ Днѣпровскихъ. Долго сидѣль я на одномъ мѣстѣ, пораженной разнообразіемъ, величествомъ и красотою предмѣтовъ; наконецъ вскочилъ, скорыми шагами вышелъ изъ сада и очутился близъ того мѣста, гдѣ за нѣсколько вѣковъ предъ симъ лучъ Божества озарилъ сыновей Владиміровыхъ, гдѣ крестились они, и гдѣ общѣство жителей Кіевскихъ, признательное къ благодѣяніямъ АЛЕКСАНДРА Благословеннаго, воздвигло памятникъ. Словомъ я увидѣль Крещатикъ» [2, с. 92–93]. В характеристике Киева преобладают сакральные места: Софійский собор, Печерский монастырь, усыпальница Румянцева, другие старинные церкви, Киевская духовная академия. Рефлексия автора отражает сдвиг к эмоционально-сентиментальному восприятию: Не хочу и не могу описывать вамъ всѣхъ чувствованій, которыя возродились во мнѣ <...> я не былъ занятъ земнымъ» [2, с. 133].

Суммируя вышеизложенное, отметим следующее:

1) создание текста в традициях массового сентиментализма в условиях расцвета романтизма и начала формирования реализма оказалось возможным: использованы популярная форма путевого дневника, традиционного для указанного направления и набор клише для выражения эмоционального отношения к описываемому; избрано популярное направление – Малороссия;

2) образ Малороссии как новой Аркадии, полуденной России, окончательно ставшей частью государственной и культурной парадигмы на исходе XVIII столетия, является во многом стереотипной конструкцией, соответствующей горизонту ожидания читателя;

3) ожидания читателя группировались по трем направлениям: ознакомиться с эмоциональной реакцией автора-путешественника; уточнить фактическую сторону вопроса, документальные детали; соприкоснуться с историей, увидеть «историческое пространство», что позволяет заключить, что в «Письмах» А. И. Левшина пространство также имеет трехуровневую структуру: природно-географическое, пространство персонального смысла и связанное с ним историческое (география приобретает персональный смысл, будучи связанной с историей).

Оставаясь на периферии литературного процесса, «Письма...» А. И. Левшина, тем не менее, замыкают традицию многочисленных сентиментальных путешествий по Малороссии, интерес к которой из области сублитературного смещается в сферу собственно художественной словесности – спустя десять с небольшим лет выйдут «Вечера на хуторе близ Диканьки» и другие шедевры Н. В. Гоголя.

Список литературы

1. Васильева Т. А. «Любовь к стране своей родной и к притеснителям презренье...»: национализация древнерусского прошлого и конструирование образа Малороссии в ранней романтической словесности // Имагология и компаративистика. – 2016. – №1 (5). – С. 5–28.
2. Левшин А. И. Письма из Малороссии, писанные Алексеем Левшиным. – Харьков: Унив. тип., 1816. – 206 с.
3. Киселев В. С., Васильева Т. А. «Под отечественным небом странствую с мирною душою»: образ Украины в русских травелогах начала XIX в. (В. В. Измайлов, П. И. Шаликов, А. И. Левшин) // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 2 (4). – С. 20–42.
4. Киселев В., Васильева Т. «Странное политическое сонмище» или «народ, поющий и пляшущий»: конструирование образа Украины в русской словесности конца XVIII – начала XIX в // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России: сб. ст. / под ред. А. Эткинда, Д. Уффельманна, И. Кукулина. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 478–517.
5. Кублицкая О. В., Мальцева Т. В. Травелогема: к определению объема понятия // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2017. – № 6. – С. 162–168.
6. Кублицкая О. В. Дестинация как элемент травелогемы: способы метафоризации и освоения пространства // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 9-2(87). – С. 271–275. – DOI 10.30853/filnauki.2018-9-2.12.
7. Савельева И.М., Полетаев А. В. Теория исторического знания. – СПб.: Алетейя, 2022. – 526 с.
8. Шейман Л. А. Левшин А. // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 4: Лакшин – Мураново. – 1967. – С. 89.

Olga V. Kublitskaya

"Letters from Little Russia" by A. I. Levshin in the Tradition of Russian Sentimentalism

The article analyzes the specificity of artistic space in the «Letters from Malorossia» by A. I. Levshin. It shows that the space is organized in the triad «geographical – personally important – historical», and the traditional topography becomes personally significant in the case of the overlay on the «historical map» and coincidence with the horizon of the reader's expectations.

Key words: A. I. Levshin, mass sentimentalism, historical space.

For citation: Kublitskaya, O. V. (2023) "Letters from Little Russia" by A. I. Levshin in the Tradition of Russian Sentimentalism. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 112–117.

М. Ю. Попова

От лирического цикла к стихотворному роману: история создания «Дневника девушки» Е. П. Ростопчиной

Статья посвящена истории возникновения стихотворного романа Е. П. Ростопчиной «Дневник девушки» (нач. работы – 1838, полная публ. – 1850). Обращаясь к трудам литературоведов (М. Н. Дарвина, В. А. Сапогова, Н. Д. Тамарченко, О. В. Зырянова и др.), посвящённым роману в стихах, автор выделяет два возможных пути формирования жанра: циклический и поэменный. В статье утверждается, что в творчестве Е. П. Ростопчиной зарождению крупной жанровой формы способствовали ранние лирические циклы «Вдохновенья и мечты» (1829–1832), «Давно прошедшее» (1833–1836). Во-первых, Е. П. Ростопчина включает в роман стихи из ранних циклов, порой никак не изменяя их; некоторые эпиграфы из ранней лирики предпосланы к главам романа. Во-вторых, циклы и роман соотносятся тематически и сюжетно: важное место в произведениях занимают темы любви и творчества; сюжеты ранних циклов как бы предвосхищают две сюжетные линии в «Дневнике девушки» – истории воспитания и первой любви. В-третьих, значимым как в ранних циклах, так и в романе является хронологический образ бала, который под-

черкивает одиночество героинь. Отмечается связь «Дневника девушки» и с более поздним любовным циклом «Неизвестный роман» (1839, опублик. 1848), который перекликается с романом на пространственно-временном и ассоциативном уровнях. Особое внимание уделяется использованию дневниковой формы повествования, обуславливающей единство образа лирической героини, внутренняя жизнь которой в её подвижности и динамике является главным предметом изображения в ранних циклах и романе. В статье отмечается важность для Е. П. Ростопчиной работы над названием романа в стихах, изменение которого отражает динамику замысла поэтессы. Автор статьи делает вывод: роман «Дневник девушки» – этапное произведение, которое, с одной стороны, вбирало основные темы, мотивы и сюжеты предшествующего лирического творчества поэтессы, а с другой – способствовало движению Е. П. Ростопчиной к роману прозаическому.

Ключевые слова: Е. П. Ростопчина, «Вдохновенья и мечты», «Давно прошедшее», «Неизвестный роман», лирические циклы, «Дневник девушки», роман в стихах, дневник.

Для цитирования: Попова М. Ю. От лирического цикла к стихотворному роману: история создания «Дневника девушки» Е. П. Ростопчиной // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 117–127.

Роман в стихах – разновидность романа, впервые созданная А. С. Пушкиным в 1823–1830-х годах. Вслед за поэтом к данному типу романа в русской литературе обращались А. Б. Мицкевич («Пан Тадеуш», 1832–1834), Я. П. Полонский («Свежее преданье», 1862), И. Г. Эренбург («В звёздах», 1919), Игорь Северянин («Падучая стремнина», 1922), И. Л. Сельвинский («Пушторг», 1928), Б. Л. Пастернак («Спекторский», 1931) и др. Во всех словарных статьях, посвящённых роману в стихах, бесспорно отмечается его лиро-эпическая природа. По мнению авторов словаря «Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия» (2006), «роман в стихах» является одной из жанровых разновидностей романа, а не отдельным жанром литературы [11, с. 1021]. Нам же близко понимание жанра стихотворного романа, изложенное в словарной статье А. Д. Михайлова. Исследователь полагает, что «роман в стихах» – это «повествовательный жанр <...> поэзии, сочетающий многоплановость, эпич.[ескую] объективность романного повествования и лирич.[еское], субъективное начало». Роман в стихах изображает действительность не только при помощи эпических средств (сюжет, система героев, портреты и пейзажи), но и при помощи лирических (стихотворная форма, лирические отступления, особая эмоциональность). «Одну из особенностей Р.[омана] в с.[тихах], – пишет А. Д. Михайлов, – составляет образ автора, иногда активно включающийся в повествование наравне с героями» [13, с. 333].

Говоря об истоках возникновения романа в стихах, исследователи часто соотносят его с поэмой, имея в виду лиро-эпическую природу жанра. Однако, как утверждает М. Н. Дарвин, «от поэмы роман в стихах отличается более усложнённой структурой повествования, романским типом *героя* и *сюжета* <...> специфическим статусом автора. Из “демиурга” поэмы автор романа в стихах превращается прямо или косвенно в героя романских событий». По мнению учёного, строение романа в стихах включает в себе преодоление «противоречия между условностью стиховой формы и безусловностью жизненных явлений» (курсив наш. – М. П.) [6, с. 219].

Несмотря на очевидную разницу между поэмой и стихотворным романом, первая способствовала становлению последнего. Об этом свидетельствует опыт А. С. Пушкина, жанровая эволюция творчества которого заключалась именно в движении от южных романтических поэм к реалистическому роману в стихах¹. Справедливо наблюдение, согласно которому «в жанровой системе поэзии новейшего времени роман в стихах соотносился со сформировавшимся ранее жанром поэмы так, как в жанровой системе художественной прозы роман – с повестью» [1, с. 363]. Роман в стихах является для поэмы «естественным пределом», по отношению к которому «она самоопределялась, нащупывая *собственную меру*» (курсив автора. – М. П.) [22, с. 181].

Если первый путь образования стихотворного романа можно обозначить как *поэзный*, то другой путь был *циклический*. «Очевидно, лирический цикл тяготеет к большим жанровым формам, – утверждает М. Н. Дарвин, – и в принципе допускает возникновение жанровых начал, скажем, “поэзного” или “романного”, не достигая в счёте “чистоты” какого-то одного из этих жанров» [5, с. 14]. О схожести структурной организации в лирическом цикле и поэме писал В. А. Сапогов. По его мнению, в основе этого сближения лежит «особого рода “лирический сюжет”» [21, с. 90]. Многие учёные, говоря о цикле как о сверхжанровом единстве, отмечают его «стремление к “эпичности” в рамках лирической субстанции» [8, с. 15], наличие в цикле «определённой “романной” ситуации» [5, с. 57], его установки «на последовательность фабульного раскрытия любовной истории, на “лирический роман”» [4, с. 52]. Во всём этом исследователи обнаруживают «сознательную ориентацию поэта (создающего цикл. – М. П.) на жанровый кругозор романа» [9, с. 378]. Лирические циклы выступают в качестве «спутников» больших поэтических жанров. Они, с одной стороны, помогают авторам, «минуя эти жанры, создавать некое обобщённое и целостное представление о мире и о себе» [5, с. 14], а с другой – способствуют зарождению крупных жанров.

Исходя из всего вышесказанного, мы придерживаемся следующего понимания жанровой специфики романа в стихах. Не подвергается сомнению лиро-эпическая природа стихотворного романа: его эпическое начало связано, как и в прозаическом романе, с воссозданием более или менее развёрнутой картины жизни общества определённого исторического времени, с изображением судеб героев в их взаимосвязи с миром; лирическое начало, маркированное открытой субъективностью автора-создателя произведения, субъектной формой выражения позиции которого может быть персонифицированный и сюжетно проявленный автор-повествователь (или, как его разновидность, лирический герой), отсюда – эмоционально-экспрессивный тон повествования, усиленный его стихотворной формой. Лиро-эпическая природа романа в стихах обусловлена установкой автора на изображение «смеси прозы и поэзии» жизни (В. Г. Белинский) [2, VII, с. 440].

¹ На определённом этапе работы над «Евгением Онегиным» (апрель – первая половина мая (?) 1824 г.) А. С. Пушкин сообщит в письме, вероятно, к В. Г. Кюхельбекеру: «Ты хочешь знать, что я делаю – пишу пёстрые строфы романтической поэмы...» [14, X, с. 70].

Роман в стихах Е. П. Ростопчиной «Дневник девушки» был подготовлен всем предшествующим (до 1838 года) лирическим творчеством поэтессы. Сама Е. П. Ростопчина в конце своей жизни писала, отвечая на пункты так и не опубликованной анкеты «Русского художественного листка»: «... из выписок из моего дневника и девичьего журнала склеилось нечто в виде романа в стихах, белых и рифмованных, под названием “Поэзия и проза жизни, дневник Зинаиды”» [цит. по: 15, VI, с. 180]. В романе содержатся стихотворные отрывки, которые изначально были самостоятельными лирическими произведениями, что сказывается на всей структуре романа. В. С. Расторгуева обратила внимание на следующее: «В “Дневнике” <...> событийная цепочка напоминает эпический сюжет. Но сцепление отдельных звеньев этой цепочки происходит по типу монтажа, как нанизывание эпизодов, связь между которыми реализуется не реальным ходом событий, а потребностью героини в развёртывании своих переживаний. Отсюда в “Дневнике” есть целые главы, где действия собственно нет (“Отсутствие”, “Воспоминание”). Они представляют собой законченные произведения, легко воспринимающиеся читателем вне целого» [16, с. 16–17].

По мнению Б. Н. Романова, в петербургский период Е. П. Ростопчина komponует часть своих стихотворений в поэму «Существенность и Вдохновение, или Жизнь девушки»: «... рифмованные стихи частью были из её давнишних тетрадей, а изложение романских событий белым стихом писалось вновь» [17, с. 158]. «Отрывки из новой поэмы, – продолжает биограф, – появляются в “Отечественных записках” <...> в “Галатее”, в “Сыне отечества”. <...> Полностью Ростопчина опубликует разраставшуюся в стихотворный роман поэму гораздо позднее, работу продолжит, не только переписывая пылкие девичьи стихи, выстраивая события. В него войдут новые лирические монологи с недавними, не отболевшими переживаниями» [17, с. 159]. Однако, с нашей точки зрения, напечатанные в 1840-е годы отрывки содержат не поэмы, а романские эпизоды. Например, в отрывке, опубликованном в «Отечественных записках», дано подробное описание жизни семейства Столбиных, что неспецифично для жанра поэмы, где автор, как правило, концентрирует повествование в зоне переживаний лирического героя. Описание среды, в которую помещён субъект переживания, её представителей свидетельствует о том, что жанровый кругозор, наметившийся в отрывке, был отнюдь не поэмым.

Справедливы высказывания некоторых учёных о связи лирических произведений циклов «Вдохновенья и мечты» (1829–1832, 68 стихотворений) и «Давно прошедшее» (1833–1836, 36 стихотворений) с романом. Впервые данную гипотезу выдвинул В. Э. Вацуро, говоря о стихотворении «Талисман» (1830): «Мотив “талисмана” пройдет через всю шестую главу романа, названную “Она любит”, и в главе получат разъяснение скрытые намеки и случайные, на первый взгляд, образы, которые есть уже в первой редакции “Талисмана”». «Быть может, – задаётся вопросом исследователь, – <...> “Дневник девушки” в том или ином виде уже существовал в 1830 году?» [3, с. 166]. Помимо мотива «талисмана», в романе VIII часть главы VII «Недоуменья» заканчивается сти-

хотворением «Талисман» в первоначальной (1830-й год) его редакции. По мнению учёного, и в главе XI «Воспоминанья» также имеется несколько лирических произведений «романского типа», отсылающих к раннему стихотворению «Любила я твои глаза» (1831). Н. В. Шумилина находит ещё одну явную переключку с ранней лирикой Е. П. Ростопчиной в той же главе романа. Стихотворение «Когда б он знал» (1830) и начало главы почти идентичны:

«Когда б он знал»

Когда б он знал, что пламенной душою
С его душой сливаюсь тайно я!
Когда б он знал, что горькою тоскою
Отравлена младая жизнь моя!
Когда б он знал, как страстно и как нежно
Он, мой кумир, рабой своей любим...
Когда б он знал, что в грусти безнадежной
Увяну я, не понятая им!...
Когда б он знал!...

Когда б он знал, как дорого мне стоит,
Как тяжело мне с ним притворной быть!
Когда б он знал, как томно сердце ноет,
Когда велит мне гордость страсть таить!...
Когда б он знал, какое испытанье
Приносит мне спокойный взор его,
Когда взамен немого обожанья
Я тщетно жду улыбки от него.
Когда б он знал!..

Когда б он знал... в душе его убитой
Любви бы вновь язык заговорил,
И юности восторг полузабытый
Его бы вновь согрел и оживил!
И я тогда, счастливица!.. любима...
Любима им была бы, может быть!
Надежда льстит тоске неутолимой;
Не любит он... а мог бы полюбить!
Когда б он знал! [18, I, с. 90–91]

Добавим, что в микрофильмированном рукописном сборнике стихотворений Е. П. Ростопчиной, хранящемся в РГАЛИ, имеются и другие лирические произведения, которые полностью совпадают со стихотворениями, «принадлежащими» главной героине романа «Дневник девушки». Имеем в виду стихотворения «Зачем любить» (1831), «Радость» (1830), «Як эльзкар дык» (1831), «Ему» (1831), «Ещё ему» (1831) [19]. Они содержатся в следующих главах романа: в IX «То горе, то радость», в XII «Переписка», в XIII «Вступленья в свет». Упомянутые выше лирические произведения входили в цикл Е. П. Ростопчиной «Вдохновенья и мечты».

Как первый, так и второй циклы соотносятся с романом «Дневник девушки» тематически и сюжетно: важное место в этих произведениях занимают темы любви и творчества. Через любовные испытания и творческие озарения

«Дневник девушки»

Когда б он знал, что пламенной душою
С его душой сливаюсь тайно я...
Когда б он знал, что скукой и тоскою
Тоской по нем томится жизнь моя!...
Когда б он знал, как страстно и как нежно
Он первую любовь любим...
Он не дал бы в печали безнадежной
Мечтам моим увянуть золотым...
Когда б он знал!....

Когда б он знал, – он, с строгостью безверца
Привыкнущий над чувствами шутить, –
Что близь него есть преданное сердце,
Есть существо, готовое любить,....
Что под моей холодностью бессменной
Таится страсть безмолвная к нему...
Он ожил бы, любовью пробужденный,
И сердцу бы поверил моему...
Когда б он знал!..

Когда б он знал, в душе его остывшей
Зажглась бы вновь златых надежд заря;
И он, давно язык страстей забывший,
Его б опять припомнил для меня!
Когда б он знал, каким очарованьем
Я жизнь его умела б наделить, –
Он снова бы сдружился с упованьем!..
Не любит он, ... а мог бы полюбить,
Когда б он знал!.. [18, III, с. 325–326]

происходит движение героини к самой себе. Становление характера лирической героини – сюжетная основа цикла «Вдохновенья и мечты» – станет содержанием первых глав романа о жизни Зинаиды в доме тётушки. «Давно прошедшее» можно отнести к любовному циклу. В его основе лежит сюжет, раскрывающий историю любви героев. Любовные отношения Зинаиды и Владимира развиваются в главах романа с V «Пробужденье сердца» по XIX «И она то же». Сюжеты ранних циклов, скажем условно, как бы предвосхищают две сюжетные линии в романе «Дневник девушки».

Значимой как в ранних циклах (стихотворения «На прощанье...» (1837), «Сора» (1838), «Искушенья» (1839), «Одиночество» (1841), «Бал на фрегате» (1842)), так и в романе (начиная с главы XIII «Вступленье в свет») является тема бала, которая подчеркивает одиночество Зинаиды. Бал как средоточие светской, часто тщеславной светской жизни становится своеобразным искушением для героини, однако здесь же возможно и преодоление её одиночества, встреча с другим.

Не только прямые повторения и сквозные образы связывают циклы «Вдохновенья и мечты», «Давно прошедшее» и роман «Дневник девушки». Поэтесса очень долго работала над названием романа в стихах, каждый раз уточняя и поправляя его. По черновым записям и публикациям можно установить четыре его названия, не имеющие точной датировки: «Существенность и вдохновенье, или Жизнь девушки», «Поэзия и проза жизни. Дневник девушки», «Поэзия и проза жизни, дневник Зинаиды», «Дневник девушки».

Первое, второе и третье названия романа отсылают к номинации раннего цикла «Вдохновенья и мечты». В. С. Расторгуева отмечала: «Процесс работы над названием имел для Ростопчиной концептуальное значение, отражал мировоззренческую установку поэтессы. По разным полюсам разводились реальность в её конкретном бытовании (“проза жизни”) и то, что принадлежит исключительно духовной сфере (“поэзия жизни” – внутренний мир героини, открытый “всему возвышенному и прекрасному”»)» [16, с. 10]. Героиня цикла «Давно прошедшее», продолжает исследователь, «с возвышенной душой, воспитанная в романтическом духе, создаёт себе иллюзорный образ любимого, мало соотносимый с конкретным человеком. Трагедия выдуманного состояния, созданного мечтой и вдохновением, излагается в дневниковых записях, фиксирующих течение чувства, где в сложном взаимодействии находятся реальность и иллюзия» [16, с. 10].

Подтверждением тому, что Е. П. Ростопчину волновал вопрос соотношения реальности и иллюзии, находим в её «Альбоме...»: «Что называют люди мечтою?... Не есть ли она существенная доля нашего бытия, одна неутомимая и неизменная спутница наша от колыбели до могилы, никогда не докучающая нам в дни веселья, и всегда послушная призыву нашему в минуту тоски?... Что постоянно в жизни, мечты, или существенность? Что лучше освежает душу человека, существенность или мечты?.....» (в авторской редакции. – М. П.) [19, л. 49].

Мы полагаем, что важным этапом на пути движения к роману были не только циклы двух ранних периодов творчества Е. П. Ростопчиной (их связь с романом бесспорна), но также и цикл петербургского периода «Неизвестный роман» (1839, опубл. 1848). Первая редакция цикла включает 9 стихотворений¹, которые изображают развитие любовного чувства от его зарождения (2–3 стихотворения) – до его кульминации (4 стихотворение) – к последующей развязке (5–7 стихотворения).

Е. П. Ростопчина использует приём «ложного авторства» в журнальной редакции цикла: в предисловии к нему помещено письмо от одного столичного жителя N.N. к издателю журнала. Господин N.N. отправляет для дальнейшей публикации присланные ему сестрой «листки», которые он называет то как «отрывки в стихах», то как «нечто вроде *дневника*», то как «поэму страсти» некой умершей З... из деревни Михайловка Пензенской губернии [18, I, с. 319] (главную героиню романа «Дневник девушки» Е. П. Ростопчина, напомним, назвала *Зинаидой*).

В цикле «Неизвестный роман» Е. П. Ростопчина стремится изобразить любовную коллизию с нескольких сторон. Если включительно до седьмого стихотворения изображается в динамике внутренний мир лирической героини, то в восьмом стихотворении внимание автора переключается на героя. В «большом» цикле возникает трёхчастный «микроцикл», в котором описаны три поры жизни возлюбленного героини: юноша, мечтающий о любви, затем влюбившийся молодой человек («Пришла пора ему сказать “люблю”...» [18, I, с. 338]) и гипотетический будущий мужчина, для которого «вновь... весна настанет... / И будет он по-прежнему *один*... / Или *с другими!*» (курсив автора. – М. П.) [18, I, с. 339.]. В стихотворении же, завершающем цикл, внимание автора снова обращено к героине, но и она изображена извне, от третьего лица, что, по мнению Л. Е. Ляпиной, «придаёт лирическому стихотворению оттенок сценичности. <...> дневниково-лирический текст обретает выраженную драматическую окраску» [12]. Такую же смену фокуса изображения использует Е. П. Ростопчина и в эпилоге романа «Дневник девушки».

Цикл «Неизвестный роман», как и ранние лирические циклы, перекликается с романом в стихах «Дневник девушки» на пространственно-временном (любовный сюжет, бал как значимый хронотопический образ) и ассоциативном уровнях произведения. Связь романа «Дневник девушки» с предшествующим

¹ Вторая публикация цикла состоялась в 1856 году. «Неизвестный роман» существенно разросся к середине 1850-х годов и включал уже не 9, а 19 стихотворений. Так получил завершение любовный сюжет изначально анонимного цикла. Его стихи, как отмечала Л. Е. Ляпина, «содержат детали, делающие прототип героя гораздо более узнаваемым (упоминания Невы, других устойчивых реалий петербургского мира)». Исследователь утверждает: «Структура “Неизвестного романа” отображает и “изображает” путь становления любовного лирического цикла в русской поэзии XIX в.» [12, с. 103–109]. В. С. Киселёв-Сергенин даже полагал, что цикл перерос в «поэму с совершенно оригинальной структурой, какой русская литература не знала ни до, ни после» [10, с. 281]. Думаем, работа Е. П. Ростопчиной над циклом «Неизвестный роман» стала отражением творческой эволюции писательницы, заключавшейся в движении от малых форм к крупным. Цикл разросся именно к тому времени (1850 г.), когда заканчивалась работа над романом «Дневник девушки».

творчеством обнаруживается и в дублировании использовавшихся ранее эпиграфов перед главами (и их частями) стихотворного романа.

Многие исследователи в качестве одной из особенностей творчества Е. П. Ростопчиной выделяют ориентацию на жанр дневника (ср. с названием романа: «Дневник девушки»): «Исповедальность, самоуглубление, самоанализ, что было так характерно для писем и дневников писательницы I-й половины XIX в., становятся отличительной чертой лирики Ростопчиной» [16, с. 11]. Так, В. А. Ходасевич утверждал: «...в её книгах так много похожего на лирический дневник, так много автобиографических намеков и прямых воспоминаний» [23, II, с. 604].

Исповедальность дневника, казалось бы, не предполагает публикации. Однако Е. П. Ростопчина начинает работать над циклами и романом в 1830-е годы – время, когда обществу, как пишет С. И. Ермоленко, была свойственна «жажда всеобщего исповедания»: «Людей 30-х годов охватывает необычайно острый интерес не только к собственной внутренней жизни, но и чужой. Подобный интерес получает теоретическое обоснование в духе философских концепций, популярных в России тех лет. Увлечённые Гегелем, романтики-идеалисты видели в каждом человеке проявление абсолютной идеи, её отражение, печать, а потому духовный мир всякой личности представлял всеобщую ценность. Отсюда утверждение принципиальной открытости внутренней жизни личности, а также возможности её анализа с точки зрения категории гегелевской философии» [7, с. 61].

Полагаем, атмосфера «всеобщего исповедания» оказывала влияние на Е. П. Ростопчину и её окружение. Возлюбленный поэтессы Андрей Карамзин, отправившись в заграничное путешествие отправлял своим приятелям в 1830-е годы выразительные письма, отрывки из которых Е. П. Ростопчина зафиксировала в своем альбоме: «Непосредственность эпистолярного лиризма, легко переходила в иронию, а живой слог, обаятельное простодушие и меткие наблюдения делали карамзинские письма увлекательным чтением» [17, с. 134]. В. А. Жуковский и П. А. Вяземский даже пытались (впрочем, безуспешно) опубликовать их в «Современнике», а Е. П. Ростопчина выписывала отрывки из писем на первые страницы своего «Альбома...» – казалось бы, личной, но при этом и не закрытой от других людей рукописной книги¹.

¹ Приведём пример поэтической зарисовки Венеции из письма А. Н. Карамзина, размещённой в «Альбоме...» поэтессы: «Я едва-ли могу опомниться от удивления и восхищения, которая произвела во мне чудесная, ни на что другое не похожая Венеция. Вот уже третий день, и до сих пор ещё воображение не успело успокоиться: беспрестанно в нём мелькают то гондолы, то каменные кружева Дожиевского дворца, то ужасы Венецианских темниц, то это светлое небо, которое так радостно глядится в зеркало необъятного моря. <...> Трудно выразить то особенное чувство, которое внушает Венеция, её красоты, и её живые развалины. Это не дикий, невольный страх, который обнимает вас на развалинах разбойнического замка рыцарской Германии; и не умственное благоговение... которое внушают величественные останки Римской древности; ... нет! Это чувство совсем другое! В нем отзываются воспоминания и Дарио, и Шиллерова духовидца, и гармонических баркаролль. <...> а чтобы вам одним словом сделать понятным мой восторг, скажу вам, что перед сном, желая достойно кончить день, я сижу у себя на балконе, и при лунном свете курю ароматическую сигару: передо мною черные стены Дожиевского дворца... а подо мною в струях канала играет месяц. Всё

Духовная атмосфера, в условиях которой формировалось сознание Е. П. Ростопчиной, нашла отражение в её творчестве. «Установка на “дневниковое” изображение души, её сиюминутное переживание вне детерминации объективным ходом событий стали, – по мнению В. С. Расторгуевой, – определяющими и при создании сборника 1841 г. (который включает циклы “Вдохновенья и мечты” и “Давно прошедшее”. – М. П.) <...> “мгновенные впечатления бытия” не распадаются на отдельные разрозненные сцены. Их объединяет образ лирической героини сборника. Не зная порой причин её душевных волнений (нам часто преподносится уже конечный результат переживания), тем не менее мы чётко ощущаем основную ведущую тему образа: неслиянность внутри его идеальных и реальных начал» [16, с. 11]. Мы, вслед за В. С. Расторгуевой, полагаем, что к моменту начала работы Е. П. Ростопчиной над «Дневником девушки» в её лирическом творчестве, отмеченном ярко выраженной исповедальностью, уже сложился образ лирической героини, внутренняя жизнь которой в её подвижности и динамике являлась главным предметом изображения поэтессы.

Так, в лирике 1830–1840-х годов зарождаются сюжеты о воспитании девушки и безответной любви, хронотопический образ бала, дневниковый принцип изложения, которые будут развиты в романе «Дневник девушки». Особенно тесная связь первого романа со всем предшествующим творчеством подтверждается в дублировании эпиграфов и самостоятельных стихотворений, следовательно, в «присвоении себе» Зинаидой, главной героиней романа в стихах, тех эмоциональных состояний и чувств, которые переживаются героиней ранней лирики Е. П. Ростопчиной.

Думаем, что любовно-психологический роман в стихах «Дневник девушки» стал в творчестве Е. П. Ростопчиной этапным произведением, которое, с одной стороны, вбирало основные темы, мотивы и сюжеты предшествующего творчества поэтессы, а с другой – способствовало переходу к роману прозаическому. Исследование «Дневника девушки» помогает уточнить представление о месте романа как в творчестве писательницы, так и в жанровой системе русской литературы 1850-х гг., его динамике и многообразии жанровых модификаций.

Список литературы

1. Александров А. А. Роман в стихах // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1971. – Т. 6. – С. 363.
2. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина (статья восьмая) // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 томах / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). – М.: АН СССР, 1955. – Т. 7. Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843–1846. С. 431–472.
3. Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига – Пушкина // Вацуро В. Э. Избранные труды. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 3–224.
4. Громов П. П. Аполлон Григорьев // Григорьев А. Избранные произведения. – Л.: Сов. писатель, 1959. – С. 5–78.

темно и пусто; изредка скользит по воде черная гондола, и однообразный плеск вёсел прерывает тишину, между тем как фосфорические брызги ярко сверкают под их ударом, и за тёмной гондолой вьётся светлый след..... Вдали звуки песен, струйки тёплого ветерка.....чудо! чудо!!.... Луна, да я, люблю Венечией!..... (Венеция, 8 июня 1837)» [19, л. 11]

5. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики: учебное пособие. – Кемерово: Кемеровский госуниверситет, 1983. – 103 с.
6. Дарвин М. Н. Роман в стихах // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – С. 219.
7. Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы: монография. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1996. 420 с.
8. Золотарёва О. Г. Проблема «несобранного стихотворного цикла» 40–60-х гг. XIX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 1982. – 17 с.
9. Зырянов О. В. Эволюция художественного сознания русской лирики: феноменологический аспект / М-во образования Рос. Федерации. Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 548 с.
10. Киселёв-Сергенин В. С. Тайна графини Е. П. Ростопчиной // Нева. – 1994. – № 9. – С. 276–284.
11. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А. П. Горкина. – М.: Росмэн, 2006. – С. 1021.
12. Ляпина Л. Е. Проблема метатекстового элемента в структуре литературного цикла («Неизвестный роман» Е. Ростопчиной) // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. научных трудов. – Тверь: Тверской государственный университет, 1998. – С. 103–109. – [Эл. ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/20604> (дата обращения: 05.01.2022).
13. Михайлов А. Д. Роман в стихах // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. М. В. Коженикова и П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 333.
14. Пушкин А. С. В. Г. Кюхельбекеру (?). Апрель – первая половина мая (?) 1824 г. Одесса // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л.: Наука, 1979. – Т. 10. Письма. – С. 70.
15. Ранчин А. М. «У алтаря пустого я стою!»: Е. П. Ростопчина в 1850-х гг. // Лица: Биографический альманах. – М.; СПб.: Феникс, Atheneum, 1995. – Т. 6. – С. 172–186.
16. Расторгуева В. С. Поэзия Е. П. Ростопчиной: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Л., 1990. – 199 с.
17. Романов Б. Поэтесса, или Судьба Евдокии Ростопчиной: повествование в семи частях. – М.: Русский Мир, 2017. – 800 с.
18. Ростопчина Е. П. Собр. соч.: в 6 т. / Пред., сост., комментарии А. М. Ранчина. – СПб.: Дмитрий Сечин, 2019–2020. – Т. 1: [Лирика], 2019. – 589 с.; Т. 2: [Лирика], 2019. – 783 с.; Т. 3: [Поэмы. Роман в стихах], 2019. – 767 с.
19. Ростопчина Е. П. Альбом с записями мыслей Е. П. Ростопчиной, автографами А. Н. Майкова, Н. Ф. Щербины, Л. С. Пушкина, и др., выписками из писем А. Н. Карамзина, из произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, О. Бальзака, И.-В. Гёте, Д.-Г. Байрона и многих других. На русском, французском, немецком, английском, польском языках // РГАЛИ. – Ф. 433. – Оп. 1. – Ед. хр. 18.
20. Ростопчина Е. П. «Молодой месяц», «Талисман», «Портрет», «Поэт», «К отринутому поэту», «К В. П. Горчакову» и др. На л. 1 пометка П. А. Вяземского. Рукописный сборник // [Микроформа] РГАЛИ. – Ф. 195. – Оп. 1. – Ед. хр. 5563.
21. Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс: Даугавпилс: ГПИ, 1980. – С. 90–97.
22. Тамарченко Н. Д. Поэма // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – С. 181.
23. Ходасевич В. Графиня Е. П. Ростопчина. Ее жизнь и лирика // Ростопчина Е. П. Собр. соч.: в 6 т. / Пред., сост., комментарии А. М. Ранчина. – СПб.: Дмитрий Сечин, 2019. – Т. 2: [Лирика]. – С. 604–636.

Maria Yu. Popova

From a Lyrical Cycle to a Poetic Novel: The History of the Creation of the "Diary of a Girl" by E. P. Rostopchina

The article is devoted to the history of the poetic novel by E. P. Rostopchina "Diary of a girl" (the beginning of the work 1838, full publ. 1850). Referring to the works of literary critics (M. N. Darwin, V. A. Sapogov, N. D. Tamarchenko, O. V. Zyryanov, etc.) devoted to the novel in verse, the author identifies two possible ways of genre formation: cyclic and poetic. The article states that in the work of E. P. Rostopchina, the early lyrical cycles "Inspirations and Dreams" (1829–1832), "Long Past" (1833–1836) contributed to the emergence of a major genre form. First, E. P. Rostopchina includes poems from early cycles in the novel, sometimes without changing them in any way; some epigraphs from early lyrics are prefixed to the chapters of the novel. Secondly, the cycles and the novel correlate thematically and plot-wise: the themes of love and creativity occupy an important place in the works; the plots of the early cycles seem to anticipate two storylines in the "Diary of a Girl" of the story of upbringing and first love. Thirdly, the chronotopic image of the ball, which emphasizes the loneliness of the heroines, is significant both in the early cycles and in the novel. The connection of the «Diary of a Girl» is also noted with

the later love cycle "Unknown Novel" (1839, publ. 1848), which echoes the novel at the spatiotemporal and associative levels. Special attention is paid to the use of the diary form of narration, which determines the unity of the image of the lyrical heroine, whose inner life in its mobility and dynamics is the main subject of the image in the early cycles and the novel. The article notes the importance for E. P. Rostopchin's work on the title of the novel in verse, the change of which reflects the dynamics of the poetess' idea. The author of the article concludes: the novel "Diary of a Girl" is a stage work, which, on the one hand, incorporates the main themes, motives and plots of the previous lyrical creativity of the poetess, and on the other hand, contributes to the movement of E. P. Rostopchina to a prose novel.

Key words: E. P. Rostopchina, "Inspirations and dreams", "Long past", "Unknown novel", lyrical cycles, "Diary of a girl", a novel in verse, diary.

For citation: Popova, M. Yu. (2023) From a Lyrical Cycle to a Poetic Novel: The History of the Creation of the "Diary of a Girl" by E. P. Rostopchina. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 117–127.

Е. А. Ерохина

Хронотоп финала в повестях И. С. Тургенева

Особенностью поэтики финалов повестей И. С. Тургенева является смена пространственных и временных характеристик в повествовании. Чаще всего действие из усадебных имений, деревень, маленьких провинциальных «городишек» переносится в большие города (Петербург, Москва), «святые места» (Оптина пустынь, Валаам), в Европу и даже Америку. В статье предпринимается попытка проанализировать эту закономерную для творчества писателя перемену места и выявить ее функции в контексте целостности каждого произведения.

Ключевые слова: хронотоп, финал, эпилог, топос, функция, рассказчик.

Для цитирования: Ерохина Е. А. Хронотоп финала в повестях И. С. Тургенева // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 127–136.

Пространство и время как естественные формы существования мира произведения всегда привлекали внимание исследователей. С этими художественными категориями связаны многие литературоведческие проблемы. Термин «хронотоп» был введен М. М. Бахтиным в 1930-е годы (работа «Формы времени и хронотопа в романе») и подразумевал под собой «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [1, с. 220]. Исследователь следующим образом пояснял эту взаимосвязь: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [1, с. 221].

Особенностью поэтики повестей И. С. Тургенева является смена пространственно-временных характеристик в финале повествования. В рамках

статьи будут рассмотрены повести писателя, в которых есть такой характерный для творчества Тургенева структурно-семантический элемент, как эпилог: «Затишье» (1854), «Постоялый двор» (1855), «Переписка» (1856), «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860), «История лейтенанта Ергунова» (1868), «Несчастливая» (1868), «Степной король Лир» (1870), «Вешние воды» (1872), «Пунин и Бабурин» (1874). Именно в этих текстах чаще всего происходят стремительные временные переходы и пространственные перемещения. В них действие из усадебных имений, деревень, маленьких провинциальных «городишек» переносится в большие города (Москва, Петербург), «святые места» (Оптина пустынь, Валаам), Европу и даже Америку. Хронотоп этих повестей имеет свои особенности. Попробуем проанализировать тексты названных произведений и выявить специфику хронотопа в их финалах.

Для начала определим, где же происходят события основных частей названных повестей Тургенева. Преимущественно это хронотоп дворянской усадьбы («Затишье», «Переписка», «Первая любовь», «Степной король Лир», первая глава «Пунина и Бабурина»). Неслучайно Г. В. Щукин называет писателя «непревзойденным классиком» [9, с. 301] усадебной повести. Обычно это небогатые имения, где жизнь обитателей проходит, согласно законам загородной жизни, тихо и спокойно.

Тесно связанный с усадьбой хронотоп «постоялый двор» описан в повести с одноименным названием. Хронотоп «провинциальный город» встречается реже дворянских гнезд, его наблюдаем в повести «История лейтенанта Ергунова»: «Дело это происходило весной, в тогда еще новом городе Николаеве, куда Кузьма Васильевич был откомандирован по казенному поручению» [6, VIII, с. 8]. Хронотоп «большой город» встречаем в повести «Несчастливая» (Москва), в Петербурге проживает герой повести «Вешние воды» Санин; преимущественно в Москве и Петербурге живут героини повести «Пунин и Бабурин». Как особый хронотоп можно выделить заграничное пространство в повестях Тургенева. В небольшом немецком городке З., на левом берегу Рейна переживает чувство влюбленности в Асю господин Н. Н. («Ася»); историю, случившуюся во Франкфурте, рассказывает Санин («Вешние воды»). В эпилогах всех этих повестей происходит смена хронотопа.

Л. В. Чернец отмечает, что литература в сравнении с другими искусствами наиболее свободно обращается со временем и пространством: «“Невещественность образов” (Г. Э. Лессинг) дает литературе возможность мгновенно переходить из одного пространства в другое» [7, с. 48]. Стоит отметить, что эпилог как структурно-семантический компонент текста, несомненно, способствует этой возможности и облегчает задачу перемены и часто расширения хронотопа.

Также мгновенные пространственные перемещения и переходы из одного времени в другое возможны благодаря фигуре повествователя. По мнению Л. В. Чернец, именно он, являясь посредником между изображаемым миром и читателем, «может “сжимать” и, напротив, “растягивать” время, а то и останавливать его (в описаниях, рассуждениях)» [7, с. 50]. Неслучайно, Тургенев во

всех повестях включает фигуру рассказчика. Его роль в тексте бывает разной. Этот рассказчик может быть главным героем описываемых событий: так происходит в повестях «Переписка», «Ася», «Первая любовь». Даже те повести, где повествование ведется, казалось бы, от третьего лица, зачастую создается ситуация воспоминания: например, своеобразным «рассказчиком» в прологе и основном действии повести «История лейтенанта Ергунова» оказывается группа друзей главного героя, Кузьмы Васильевича; по сути своей это пересказ того, что они слышали когда-то от своего друга. В «Вешних водах» ситуация рассказывания задается последней фразой пролога: «Вот что вспомнил он... Но нужно сперва сказать его имя, отчество и фамилию. Его звали Саньным, Дмитрием Павловичем. Вот что он вспомнил: ...» [6, VIII, с. 256]. Иногда рассказчик оказывается не главным героем, но участником событий, описывая историю другого лица («Несчастливая», «Пунин и Бабурин»). А бывает ограничивается лишь формой повествования от первого лица, выступая в роли слушателя или всеведущего повествователя («Степной король Лир»; в эпилогах повестей «Затишье» и «Постоялый двор» появляется формы «мы»- и «вы»-повествования как разновидность ситуации рассказывания от первого лица).

Несмотря на наличие такой вариативности в образах повествователей нельзя не признать тех значительных полномочий, которыми писатель сознательно наделял своих рассказчиков. Одна из функций, которые они выполняли, как раз заключается в возможности стремительного перехода от основного повествования к событиям эпилога – событиям, которые происходят, как правило, с героями через длительный промежуток времени.

Ретроспективный характер повествования и устойчивый мотив воспоминания в повестях Тургенева определяют соотношение хронотопа в эпилоге и основной части произведения. Временной интервал между этими компонентами текста чаще всего измеряется точными хронологическими промежутками («точную историчность» Тургенева отмечали многие исследователи): «Итак, лет двадцать тому назад я проживал в немецком небольшом городке З., на левом берегу Рейна» («Ася»); «Прошло четыре года» («Первая любовь»); «Случилась она (история. – Е. А.) лет сорок тому назад, во время молодости Кузьмы Васильевича» («История лейтенанта Ергунова») и др. Закономерно, что само рассказываемое событие и повествование о нем относятся к разным временным планам. Однако художественная перспектива такого типа организации текста обычно одинакова: герой смотрит на пережитое из настоящего; и в финале действие неизменно возвращается к началу. Кроме того, важную особенность эпилога отметил И. Н. Сухих. Исследователь писал, что эти эпизоды «отличаются особым, конспективным способом изображения» [5, с. 279].

Еще одним свойством литературного времени и пространства, по мнению Л. В. Чернец, является их дискретность, или прерывность: «Применительно ко времени это особенно важно, поскольку литература оказывается способной не воспроизводить *весь* поток времени, но выбирать из него наиболее характер-

ные существенные фрагменты» [7, с. 48]. Этим приемом в полной мере пользуется Тургенев. Писатель предпочитает изображать жизнь не в повседневном и растянутом во времени течении, а в острых, кульминационных ее ситуациях. Так в повести «Затишье» писатель, вновь четко определяя хронологические рамки (события основного действия делятся около четырех месяцев), изображает самые эмоционально-напряженные моменты этого периода: летом Астахов приезжает в Сасово; становится свидетелем страстей, которые разгораются в Ипатьевке; сам попадает в неприятную историю, которая чуть ли не закончилась дуэлью; раздосадованный уезжает; завершается действие поздней осенью – герой последний раз посещает Ипатьевку, в тот самый момент, когда происходит самоубийство Марьи Павловны. В то же время вместе с эпилогом события занимают восемь лет (встреча Астахова и Веретьева на Невском проспекте). Такая стремительная смена пространственно-временных координат делает ненужным описание промежуточного времени и пространства: в данном случае событий, которые происходили в эти восемь лет. Автор очень схематично, отдельными мазками, деталями, обрывками фраз обозначает, как и где жили герои в эти годы. Многое «достраивается» уже в сознании читателя. Для Тургенева важно описать точку, в которой Астахов и Веретьев оказываются по прошествии длительного периода времени. Временной интервал подготавливает и усиливает трагическое настроение финала.

По сути, этот переход от идиллического хронотопа (усадьбы) к городскому (Петербургу) не что иное, как смена ценностной системы и типа мышления [См. об этом: 1]. Несмотря на определения, которые применяются в тексте повести по отношению к миру русской дворянской «глубинки» – «затишье», «захолустье» – общее впечатление от Ипатьевки заключается в словах самого автора: «Местоположение усадьбы было хорошо: приветливо, уединенно и красиво» [6, IV, с. 387]. В эпилоге повести, казалось бы, нет прямых оценок городского уклада жизни, Тургенев ограничивается лишь указанием конкретного места, локуса и времени: «Был солнечный морозный январский день: на Невском гуляло множество народа. Часы на башне Думы показывали три часа» [6, IV, с. 447]. Однако образ жизни, ценности героев угадываются по их речам и поведению. О Владимире Сергеече Астахове мы узнаем, что за время жизни в Петербурге он «обложился бакенбардами», «пополнил во всем корпусе», «женился именно так, как всегда желал: жена его была богата и с самыми лучшими связями» [6, IV, с. 447–448]. Он явно дорожил репутацией человека хорошего тона, и потому для него неприятна неожиданная встреча с Веретьевым: «<...> вдруг, около самого Пассажа, на него чуть не наткнулся какой-то господин, в испанском плаще и фуражке, с лицом, уже порядком изношенным, крашеными усами и большими, слегка заплывшими глазами. Владимир Сергееч с достоинством посторонился, но господин в фуражке посмотрел на него и вдруг воскликнул:

– А! господин Астахов, здравствуйте!

Владимир Сергеич ничего не отвечал и остановился в изумлении. Он не мог понять, каким образом господин, решившийся идти по Невскому в фуражке, знал его фамилию» [6, IV, с. 448].

Эта встреча служит для героев поводом к воспоминаниям. У обоих эти воспоминания вызывают неприятные чувства, но для Веретьева они являются еще и поводом для оценки героем прожитой жизни: «Это было время молодости, веселости и счастья, время бесконечных надежд и сил неодолимых, и если это был сон, так сон прекрасный. А вот что мы теперь с вами постарели, поглупели, да усы красим, да шляемся по Невскому, да ни на что не стали годны, как разбитые клячи, повыхохлись, повытерлись, не то важничаем и ломаемся, не то бьем баклуши, да, чего доброго, горе вином запиваем, – вот это скорее сон, и сон самый безобразный. Жизнь прожита, и даром, нелепо, пошло прожита – вот что горько! Вот это бы стряхнуть как сон, вот от этого бы очнуться... И потом везде, всюду одно ужасное воспоминание, один призрак... А впрочем, прощайте» [6, IV, с. 449].

Примечательны чувства Астахова после этой встречи: «неожиданная выходка Петра Алексеича чрезвычайно озадачила, даже оскорбила его» [6, IV, с. 450]. Последующий диалог с г. Помпонским, хорошим знакомым Астахова, окончательно «снижает» образ Владимира Сергеича в глазах читателей:

– Помилуйте, Владимир Сергеич, разве позволительно порядочному человеку разговаривать на улице с индивидуумом, у которого на голове фуражка? Это неприлично! Я удивляюсь! Где вы могли познакомиться с таким субъектом?

– В деревне.

– В деревне... С деревенскими соседями в городе не кланяются... *ce n'est pas comme il faut...*» [6, IV, с. 449].

В результате этого разговора Астахов, внешне успешный, «довольный судьбою», джентльмен, «достойный» человек петербургского общества оказывается гораздо менее привлекательным, чем несостоятельный Веретьев.

Конечно, с большими оговорками можно назвать описание хронотопа в эпилоге «Затишья» «петербургским текстом». Это не Петербург Гоголя или Достоевского. Перед Тургеневым, вероятно, и не стояло такой художественной задачи при работе над текстом повести. Очевидно, что жизнь русской «глубинки» с ее трагическими и бурными страстями куда более занимала писателя. Смена же пространства была необходима для создания контраста между этими топосами. Автор сравнивает их и невольно (или сознательно?) отдает предпочтение усадебному миру.

И. Н. Сухих «смену семантически значимых, эстетически осознанных образов пространства» [5, с. 153] называет «партитурой атмосфер» (вслед за знаменитым актером М. А. Чеховым). Как отмечает исследователь, «каждый доминантный хронотоп имеет несколько, зачастую противоположных контрастных вариантов, атмосфер» [5, с. 173]. Так, город одновременно и прекрасен (представляется порождением цивилизации), и ужасен (является местом гибели природы и отчуждения человека). Усадьба, с одной стороны, предстает местом слияния природы и культуры, с другой стороны – здесь угнетают народ

и бесчинствуют господа. У Тургенева в анализируемых повестях указанных контрастных вариантов преимущественно нет, однако заметим, что в творчестве писателя немало повестей, где такие контрасты описаны («Три портрета», «Бригадир» и др.). Здесь же на противоположных атмосферных полюсах оказываются именно доминантные «хронотопы»: «усадьба» и «город» – помимо «Затишья», такая оппозиция представлена в повести «Первая любовь». На даче «около Калужской заставы, против Нескучного» [6, VI, с. 304] Володенька испытывает юношеское чувство жажды жизни: «Я никогда не забуду первых недель, проведенных мною на даче. Погода стояла чудесная; мы переехали из города девятого мая, в самый Николин день. <...> кровь бродила во мне, и сердце ныло – так сладко и смешно: я всё ждал, робел чего-то и всему дивился и весь был наготове; <...> я задумывался, грустил и даже плакал; но и сквозь слезы и сквозь грусть, навеянную то певучим стихом, то красотой вечера, проступало, как весенняя травка, радостное чувство молодой, закипающей жизни» [6, VI, с. 304–305]. Здесь же герой предчувствует, а вскоре и переживает чувство первой влюбленности: «Помните, в то время образ женщины, призрак женской любви почти никогда не возникал определенными очертаниями в моем уме; но во всем, что я думал, во всем, что я ощущал, таилось полусознанное, стыдливое предчувствие чего-то нового, несказанно сладкого, женского... Это предчувствие, это ожидание проникло весь мой состав: я дышал им, оно катилось по моим жилам в каждой капле крови... ему было суждено скоро сбыться» [6, VI, с. 305]. Таким образом, усадебно-дачный топос в повести связан с надеждами, юношескими мечтами, предчувствием яркой, полной сладостных моментов, жизни.

Этому чувству противопоставляется настроение, возникающее в эпилоге повести. Прошло четыре года. За это время Володя переезжает в Петербург, поступает в университет, оканчивает его и находится в поиске дальнейшего пути. Одно неожиданное известие нарушает эту спокойную, неторопливую жизнь юноши: Зинаида в Петербурге, собирается за границу. Однако следующая весть была еще более внезапной: собравшись наконец посетить «бывшую “пассию”», молодой Владимир узнает, что девушка скоропостижно скончалась при родах четыре дня назад. Это событие производит сильнейшее впечатление на героя и заставляет задуматься о непостоянстве человеческой природы и невозможности повернуть время вспять, о том, что любовь сопряжена не только с жизнью, но и со смертью: «Меня как будто что-то в сердце толкнуло. Мысль, что я мог ее увидеть и не увидел и не увижу ее никогда, – эта горькая мысль впиалась в меня со всею силою неотразимого упрека. “Умерла!” – повторил я <...>. Все прошедшее разом всплыло и встало передо мною. И вот чем разрешилась, вот к чему, спеша и волнуясь, стремилась эта молодая, горячая, блистательная жизнь! Я все это думал, я напрягал свое воображение, а между тем: “Из равнодушных уст я слышал смерти весть, И равнодушно ей внимал я”, – звучало у меня в душе» [6, VI, с. 362–363]. Это уже не те беззаботные, полные

надежд и мечтаний, полуосознанные ощущения мальчика, а рассуждения человека, внезапно столкнувшегося с жестокостью мира и необратимостью законов бытия.

Пространство в финалах повестей Тургенева сложно назвать плотным, густым. Форма эпилога не позволяет писателю описывать подробности: предметы не выстраиваются в ряд, не нанизываются друг на друга, описания очень лаконичны. Самый распространенный способ обозначить пространство у Тургенева – назвать его. Так, в эпилоге повести «Постоялый двор» мы узнаем, что главный герой Аким скитается «из края в край» по святым местам: «<...> и у раки св. Сергия, и у Белых берегов, и в Оптиной пустыне, и в отдаленном Валааме; везде бывал он... В нынешнем году он проходил мимо вас в рядах несметного народа, идущего крестным ходом за иконой богородицы в Коренную; на следующий год вы заставляли его сидящим, с котомкой за плечами, вместе с другими странниками, на паперти Николая чудотворца во Мценске... В Москву он являлся почти каждую весну... <...> говорят, он побывал в самом Иерусалиме...» [6, IV, с. 319]. Легко заметить, что описанные художественные топонимы прежде всего реальны. Вероятно, для Тургенева была важна достоверность, отсылка к знакомым читателю местам, на основе которых создавался бы более глубокий образ героя. Также следует отметить еще один устойчивый хронотоп в этой повести – «большая дорога». Мотив дороги проходит через весь текст произведения. Подтверждение этому найдем в первом предложении повести: «На большой Б...й дороге, в одинаковом почти расстоянии от двух уездных городов, чрез которые она проходит, еще недавно стоял обширный постоялый двор...» [6, IV, с. 273]. Сам образ постоялого двора предполагает поездку, путешествие, смену людей, лошадей, предметов. В эпилоге дорога становится действительно «большой» – охватывает не только Россию, но и заграничные пространства. Образ странствующего по святым местам Аким объединяет все эти топосы. Как пишет исследовательница И.А. Беляева, анализируя структуру финалов романов И.С. Тургенева, в дальнейшем мотив «бесприютного скитальчества», окажется «сложным символическим аккордом» тургеневского текста и обнаружит «разные горизонты понимания и интерпретации читателем всего текста», обнажая «неразрешимую широту» [2, с. 27].

Хронотоп дороги находим и в эпилоге повести «Ася», где господин Н.Н. описывает свои перемещения после отъезда из города З. в надежде найти след Гагиных: «В Кёльне я напал на след Гагиных; я узнал, что они поехали в Лондон; я пустился вслед за ними; но в Лондоне все мои розыски остались тщетными» [6, V, с. 194].

Несмотря на преимущественное отсутствие художественных деталей в описании пространства в эпилогах повестей исключения все же есть. Так, в повести «Ася» своеобразным «мостиком» из одного хронотопа в другой является засохший цветок гераниума, который когда-то Ася бросила герою из окна. Исследователь А. П. Чудаков так формулирует определение художественной детали – «это те мыслимые реалии, из которых состоит изображенный мир лите-

ратурного произведения и которые располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени» [8, с. 254]. Для нас здесь прежде всего важна связь предмета не только с пространством, но и со временем, что, без сомнения, включает его в хронотоп. Веточка гераниума выполняет в повести функцию «хранителя памяти». Такие предметы в произведениях Тургенева «становятся источником впечатлений, переживаний раздумий, соотносятся с личным, пережитым, памятью» [3, с. 84]. Так происходит и в «Асе». Господин Н. Н. сохранил свидетельства встреч с девушкой: «Я храню, как святыню, ее записочки и высохший цветок гераниума, тот самый цветок, который она некогда бросила мне из окна» [6, V, с. 195]. Даже спустя годы «он до сих пор издает слабый запах», заставляя героя по-новому ценить тот чувственный опыт, который ему довелось пережить по молодости: «Я знал других женщин, – но чувство, возбужденное во мне Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство, уже не повторилось. Нет! <...> Осужденный на одиночество бессемейного бобыля, доживаю я скучные годы <...>» [6, V, с. 195].

Еще один пример такой значимой художественной детали – гранатовый крестик – находим в повести «Вешние воды». Впервые украшение появляется в прологе повести и служит поводом для воспоминания: «Несколько мгновений с недоумением рассматривал он этот крестик – и вдруг слабо вскрикнул... Не то сожаление, не то радость изобразили его черты. <...> и вспомнил он многое, давно прошедшее... Вот что вспомнил он...» [6, VIII, с. 256]. Повествование в основном действии построено как рассказ главного героя, Дмитрия Павловича Санина, о событиях тридцатилетней давности, случившихся с ним во время путешествия по Европе.

Художественное время в эпилоге «Вешних вод», как это часто бывает в финалах Тургенева, уплотнено и вмещает в себя несколько периодов в жизни героя. Интересную особенность хронологической организации текстов заметила исследовательница Л. В. Чернец: «Повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот: слабая насыщенность пространства – с насыщенными событиями временем» [7, с. 54–55]. Повествование в эпилогах Тургенева, без сомнений, относится ко второму типу пространственно-временной организации изображенного мира. Условно эпилог «Вешних вод» можно разделить на несколько частей. Сразу после завершения повествования об истории несвершившейся любви читатель возвращается в Петербург, в кабинет Санина, где мы его оставили с гранатовым крестиком. Далее Санин уезжает за границу, а точнее возвращается во Франкфурт спустя тридцать лет в надежде найти Джемму. Там герой узнает, что она вышла замуж и переехала в Нью-Йорк. Санин пишет письмо Джемме, в котором просит прощения за свой поступок, рассказывает ей свою жизнь, «одинокую, бессемейную, безрадостную; закликает ее понять причины, побудившие его обратиться к ней, не дать ему унести в могилу горестное сознание своей вины – давно выстраданной, но не прощенной – и порадовать его хотя самой краткой весточкой о том, как ей живется в этом новом мире, куда она удалилась» [6, VIII, с. 378]. И здесь вновь возникает

образ крестика: Санин отправляет дочери Джеммы, Марианне, как две капли воды похожей на мать, в качестве подарка «гранатовый крестик, обделанный в великолепное жемчужное ожерелье» [6, VIII, с. 378]. Таким образом, художественная деталь, появившаяся в прологе повести как повод к воспоминанию об истории первой любви, играет важную роль и в эпилоге. Именно благодаря этому гранатовому крестику Санин может отблагодарить Джемму за надежду на прощение и обретение спокойствия. И именно он играет роль своеобразного «мостика», соединяющего Санина, находящегося в России, а затем в Европе с Джеммой, живущей в Америке. Дальше – больше. Сам Санин намеревается последовать за своим подарком: «Слышно, что он продает все свои имения и собирается в Америку» [6, VIII, с. 378]. Таким образом, в пространстве у Тургенева есть только то, что необходимо для изображения внутреннего мира героя и движения сюжета – эту функцию хронотопа М. М. Бахтин назвал сюжетобразующей («В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы» [1, с. 495]).

Стоит отметить, что проблема восприятия Тургеневым топоса «Америка», вероятно, войдет в общую тему его отношения к Западу. Этим вопросом исследователям еще предстоит углубленно заниматься. Учитывая события эпилога, в которых Санин проявил себя смелым, деятельным человеком (в отличие от истории его молодости), учитывая открытый финал произведения, можно предположить, что Америка для Тургенева, как и для многих других русских писателей, предстает «землей обетованной», «недосягаемым убежищем, где можно начать новую жизнь» [4, с. 138].

Как видим, хронотопическая карта повестей И. С. Тургенева оказывается очень обширной. С одной стороны, на периферии ее находятся губернии Сибири (повесть «Пунин и Бабурин»), с другой стороны – Запад, Европа и Америка, а в центре расположились деревни, дворянские гнезда, провинциальные и большие города. Но помимо конкретного, часто реального хронотопа в отношении текстов И. С. Тургенева можно говорить об особом творческом хронотопе, в котором происходит «постоянное обновление произведения в восприятии слушателей-читателей» [1, с. 326], «обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения» [1, с. 327], ибо «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [1, с. 329]. Речь идет, с одной стороны, о философско-этическом, онтологическом подтексте произведений Тургенева, с другой стороны – о проблеме «завершенности»/«незавершенности» тургеневского текста. На эти вопросы исследователям еще предстоит найти ответы.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч. В 7. – М.: Языки славянских культур, 2012. – Т. 3. – 880 с.
2. Беляева И. А. «Помни мои последние три слова»: к вопросу о структуре финалов в романах Тургенева // Филологический класс. – 2018. – №3 (53). – С. 25–32.
3. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
4. Кубанев Н. А. Образ Америки в русской литературе. – М.; Арзамас, 2000. – 440 с.
5. Сухих И. Н. Структура и смысл: Теория литературы для всех. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 544 с. (Новый культурный код).

6. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения. В 12 т. – М.: Наука, 1980–1983.
7. Чернец Л. В. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учебное пособие / под ред. Л. В. Чернец. – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. – С. 47–62.
8. Чудаков А. П. Предметный мир литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука/Интерпериодика, 1986. – 337 с.
9. Щукин В. Г. Российский гений просвещения: Исследования в области мифопоэтики и истории идей. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 608 с.

Ekaterina A. Erokhina

Chronotope of the Final in the Stories of I. S. Turgenev

A peculiarity of the poetics the finales I.S. Turgenev's stories is the change of spatial and temporal characteristics in the narrative. More often than not the action moves from estates, villages, small provincial villages to big cities (St. Petersburg), "holy places" (Optina Hermitage, Valaam), Europe and even America. The article makes an attempt to analyze this natural for the writer's work change of place and to identify its functions in the context of the integrity of the each text.

Key words: chronotope, final, epilogue, topos, function, narrator.

For citation: Erokhina, E. A. (2023) Chronotope of the Final in the Stories of I. S. Turgenev. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 127–136.

А. В. Громова

Малая проза И. А. Новикова 1900-х годов: жанрово-стилевое своеобразие

Иван Алексеевич Новиков – несправедливо забытый писатель первой половины XX века. Его наследие многообразно в жанровом отношении: он в равной степени проявил себя и в прозаических жанрах, и в драматургии, и в поэзии. Проза, в свою очередь, представлена романами, рассказами, повестями, миниатюрами. Раннее творчество Новикова (1900-е годы) отмечено жанрово-стилевыми поисками, характерными для эпохи Серебряного века, от которых писатель отказался в советский период. В настоящей статье рассмотрена жанрово-стилевая специфика малой прозы писателя, включенной в сборники «Искания» (1904) и «К возрождению» (1907).

Ключевые слова: русская литература, Серебряный век, поэтика прозы, литературный жанр, миниатюра, рассказ, повесть.

Для цитирования: Громова А. В. Малая проза И. А. Новикова 1900-х годов: жанрово-стилевое своеобразие // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 136–149.

Иван Алексеевич Новиков (1877–1959) – несправедливо забытый писатель первой половины XX века. Его наследие многообразно в жанровом отношении: он в равной степени проявил себя и в прозаических жанрах, и в драматургии, и в поэзии. Проза, в свою очередь, представлена романами, рассказами, повестями, миниатюрами. Раннее творчество Новикова (первой половины 1900-х годов) отмечено жанрово-стилевыми поисками, характерными для эпохи Серебряного века, от которых писатель отказался в советский период.

Освоение его наследия началось в XXI веке. Сотрудниками Мценской библиотеки, ныне носящий имя писателя, составлен библиографический указатель его произведений [6]. В Орле и Мценске прошли конференции, посвященные его творчеству, по результатам которых изданы содержательные сборники материалов. В исследованиях А. М. Грачевой [4] и К. С. Калининой [7] охарактеризована поэтика и проблематика романов писателя. М. В. Михайловой проделана большая работа по подготовке и переизданию забытых произведений Новикова, а ее книга является единственным монографическим исследованием раннего творчества писателя [9]. В монографии рассмотрена малая проза, поэзия и драматургия Новикова, однако проза проанализирована выборочно и внимание сосредоточено, главным образом, на зрелых произведениях 1910-х – начала 1920-х годов. Цель настоящей статьи – рассмотреть жанрово-стилевую специфику ранней прозы писателя, включенной в сборники «Искания» (1904) и «К возрождению» (1907).

Новиков вступил в литературу на рубеже веков. Агроном по профессии, он с 1901 по 1908 гг. жил в Киеве, где работал в агрономической лаборатории, был редактором журнала «Земледелие» и секретарем Киевского общества сельского хозяйства, публиковал агрономические заметки, а также сотрудничал с местными газетами в качестве публициста и критика [5]. Еще будучи студентом, Новиков дважды ездил «на голод» – в Казанскую губернию (1898) и в Бессарабию (1899), и его первые художественные произведения были написаны на основе полученных впечатлений. Первый рассказ Новикова «Сон Сергея Ивановича» был напечатан в московском журнале «Народное благо» в 1899 г. [12, I, с. 30]. Затем последовали драмы «В пути» (1901) и «Около жизни» (1903), сборники рассказов «Искания» (1904) и «К возрождению» (1907). В 1906 г. был издан его первый роман «Из жизни духа», выдержавший впоследствии множество переизданий (1906, 1908, 1910 и 1916 гг.), второй роман «Золотые кресты» появился в 1908 г. (переиздан в 1916 г.).

По характеру своего дарования Новиков был прежде всего лирик. До революции в печати появились два поэтических сборника: «Духу Святому» (1908) и «Дыхание земли» (1910), а также стихи для детей. Еще одна поэтическая книга была подготовлена в советский период, но большинство написанных стихотворений так и не были опубликованы.

В 1910-е годы творчество писателя развивается также по всем жанрово-родовым направлениям: он создает драмы «Любовь на земле» (1911), «Горсть пепла» (1916), «Туннель» (1917) и «Черные крылья» (1918), в 1915 г. выходит третий роман «Между двух зорь (Дом Орембовских)», появляется ряд прозаических сборников, включивших как написанные ранее, так и новые произведения: «Рассказы» (1912), «Двойная жизнь: повести» (1917), «Во имя господне» (1917), «Варенька из Прилеп и другие рассказы» (1917), «Калина в палисаднике» (1917), «Крест на могиле» (1918), «Небо молчало. К возрождению» (1918). К первой половине 1920-х годов относятся наиболее зрелые произведения Новикова в жанре рассказа и повести, которые печатались по отдельности или входили в сборники: «Душка» (1922), «Жертва» (1923), «Адам» (1924),

«Современные повести» в двух книгах (1926–1927), «Вешние воды» (1926), «Вишни» (1927), «Двойная жизнь» (1928). Появились и другие сборники, содержавшие по преимуществу переиздания ранее написанных произведений. После романа «Страна Лекхорн» (1934) о создании птицефермы Новиков переключился на исследование биографии Пушкина и древнерусской литературы, переводы, литературно-критические очерки.

О популярности писателя в эпоху Серебряного века говорят не только неоднократные переиздания его романов и рассказов, которые пользовались спросом у читателей и быстро расходились, но и тот факт, что он встал в ряд наиболее уважаемых авторов своего времени. Например, в 1912 г. во вновь образованном книгоиздательстве писателей в Москве в числе первых книг планировались произведения И. А. Бунина, И. С. Шмелева, М. Горького и Новикова [8, с. 259].

Если обратиться к ранним прозаическим произведениям Новикова, можно проследить направление художественных поисков писателя. Новиков начинал в традициях демократической литературы, что было обусловлено прежде всего биографическими причинами: это происхождение из крестьянской семьи, раннее приобщение к труду, обучение в Московском сельскохозяйственном институте, славившемся своими демократическими традициями, поездки «на голод», продиктованные стремлением помогать простому народу и давшие писателю бесценный опыт общественной работы. Все эти факты Новиков изложил в автобиографии [12, I, с. 27, 30].

В первых художественных произведениях: рассказе «Сон Сергея Ивановича» и драме «Около жизни» – был изображен молодой человек, находивший смысл существования в отказе от индивидуализма и поездке «на голод». В литературе тех лет ближайшим контекстом первых опытов Новикова следует считать близкие по тематике и общему настрою произведения В. В. Вересаева, особенно повесть «Без дороги» (1894), отразившая характерный для 1890-х годов идейный тупик, обусловленный кризисом позднего народничества.

«Сон Сергея Ивановича» и «Около жизни» вошли в первый сборник Новикова «Искания» (1904), включивший также одноименную повесть, пьесы «В пути» и «Апрель», рассказы «К возрождению», «Ночь», «Ландыши», «Поздним вечером», «Роза», «Смерть», «Облака», «Дома» и «Моя станция». В рассказе «Сон Сергея Ивановича» главный герой, 35-летний репортер, внезапно отказался от выгодного места в губернском городе, потому что его любимая сестра Наташа бросила гимназию и уехала «на голод». Сергей Иванович получил письмо из татарской деревни, где Наташа ухаживала за цинготными больными; за чтением письма он заснул и увидел всё описанное как бы наяву. Картины народных страданий потрясли его воображение, и он принял решение ехать к сестре. Сыграло роль и то, что к Наташе отправилась и ее подруга Лидочка, к которой Сергей Иванович испытывал симпатию.

Несмотря на то, что данный рассказ отразил реальные впечатления писателя, Новиков демонстрирует стремление к созданию не документального очерка, а художественного произведения. Например, вводная часть рассказа

написана от лица некоего повествователя – уездного обывателя, который передает «общественное мнение» о поступке героя: «Многие жители нашего городка недоумевали, что вдруг случилось с Сергеем Ивановичем и почему он, всегда такой спокойный и разумный, категорически отказался от выгодного места в губернском городе Каменске и легкомысленно поскакал за тридевять земель. Иные – серьезно и грустно поговаривали о чистоте и свежести его рассудка, другие с глубокомысленным видом молчали, покачивали головой и думали: “Нет, тут дело не обошлось без какой-нибудь штуки”» [12, III, с. 7].

Сон, вынесенный в заглавие произведения, является литературным приемом, который служит мотивировкой для введения реалистических картин нищеты и страданий простого народа. Герой читает в письме сестры: «А про то, что я здесь вижу, я прямо боюсь писать, это нужно самому видеть...

– Иди сюда, я тебе покажу моих цинготных... – Это уже говорит сама Наташа и ведет брата за руку по широкой грязной улице» [12, III, с. 10].

Письмо сестры предполагало только рассказ о ситуации, а «сон» наполнен документально выверенными деталями, которые писатель мог наблюдать во время своего пребывания в голодающих губерниях: «Полуразвалившиеся избы <...> Много разбитых окон, заткнутых разным тряпьем»; «На нарах и на полу лежали и сидели люди, большею частью старухи. Душный, спертый воздух, как бы от гниющего мяса <...>. Татарки покорно поднимали головы и раскрывали рты с черными, шатающимися зубами. Наташа одной рукой поддерживала голову, а другой быстро смазывала распадавшиеся десны» [12, III, с. 11].

К важным художественным элементам произведения стоит отнести время действия – это пасхальная ночь, и в соответствии с жанром пасхального рассказа происходит духовное возрождение героя, который не верил в голод, считая бедствие преувеличенным. Сергей Иванович мечтал о тихой обеспеченной жизни, но в итоге пренебрег ею во имя любви к людям, и перерождение произошло под влиянием близкого человека. Пасхальность выразилась и в том, что поворот судьбы героя к грядущим испытаниям не вызывает в его душе страданий, напротив, всё обещает ему счастье и полноту жизни. Лейтмотивами рассказа становятся слова «легко», «радостно» и «хорошо». Радостью, а не тревогой наполнены слова Наташи: «...Я поверила в жизнь, и полюбила ее» [12, III, с. 10]. «Все просто, все хорошо <...> ни о чем не надо думать, надо жить, любить и ничего не бояться» [12, III, с. 13]. «Как мне хорошо! Все эти страдания не портят жизни. Я мучаюсь, болею сердцем, но душе легко, свободно. Не надо никаких забот, хлопот о себе, скучных, ненужных хлопот. <...> Ты увидишь, как все просто, легко, радостно» [12, III с. 13]; «Сергею Ивановичу хорошо» [12, III, с. 13]; «Солнышко греет так ярко и хорошо» [12, III, с. 13]. Так же радостно сообщает Лидочка о своем решении ехать к Наташе. Если после отъезда сестры Сергей Иванович чувствовал себя мучительно одиноким, то теперь предстоит жизнь и работа с близкими ему людьми.

В рассказе «К возрождению» (1900) тема идейных исканий дополняется мотивом «живой жизни». Герой – студент Нестеров – поражен рефлексией, которая не дает радоваться жизни и увидеть ее подлинный смысл. В прошлом

ссылный, он едет из Москвы «к тифозным» и в маленьком городе по пути случайно встречает знакомую девушку Марью Гавриловну Черницыну. Она знакомит его со старушкой Анной Андреевной, которая живет с двумя дочерьми в уютном огороженном мирке и считает, что можно жить, радуясь и «не закрывая глаза на божий мир» [12, III, с. 19].

Персонажи рассказа условно делятся на два типа: принимающие жизнь как процесс – и ищущие ее глубинного смысла. К первым относится Анна Андреевна и ее младшая дочь Вера. Анна Андреевна считает, что надо принимать жизнь как благо: «Я не могу понять, – говорила она, – как люди ухитряются из жизни делать муку, тщательно выискивают все томящее и беспокойное, страдают сами и мучают других. Всякое животное живет радостнее, чем мы. Для них все полно значения и смысла, которого мы не улавливаем, – каждый солнечный луч, каждая капелька росы... Они живут вместе с природой» [12, III, с. 21]. Марья Гавриловна считает такую позицию наивной: «Вы совершенный ребенок, милая Анна Андреевна, для вас не существует никаких проклятых вопросов, никакого исторического прогресса, который идет мимо всяких солнечных лучей и капелек росы. Вы не знаете жизни...» [12, III, с. 21]. Однако сама Марья Гавриловна должна быть причислена к этой же категории, не случайно Нестеров говорит ей: «В вас так много жизни, она не дает вам остановиться, и посмотреть вокруг, и разобраться, вы сами – часть жизни» [12, III, с. 20]. Для Новикова в этот период «живыми» являются все люди, которые уже обрели устойчивую позицию и не сомневаются в выбранном пути, даже если это путь самоотречения.

Группу ищущих составляют сам Нестеров, вторая дочь Анны Андреевны Люба и Агриппина Петровна, потерявшая мужа и ребенка от тифа. Нестерову кажется, что «тяжелые и скорбные мысли, которые он всегда таил про себя, съели в нем всю живость и непосредственность, что он вечно осужден смотреть на жизнь только издали» [12, III, с. 22]. После беседы с Любой и Агриппиной Петровной он убеждается в правильности своего выбора: он едет устраивать столовые для голодных и верит, что «сама жизнь даст то, что нужно...» [12, III, с. 26]. В финале рассказа дующий с реки ветер символизирует жизненные силы, которых не хватало герою: «Это ощущение было очень приятно, и он думал о том, что давно уже не было ему так хорошо. <...> И Нестерову вдруг страстно захотелось скорее туда, в далекий неизвестный уезд, приложить теперь, сейчас же, все свои силы, которых, может быть, хватит и на многое» [12, III, с. 27].

Мотив нравственных исканий современного молодого человека по-своему преломляется в рассказе «Ночь» (1902), варьирующем одну из коллизий русской классической литературы: встречу молодого человека с продажной женщиной. Студент Помялов приходит на бульвар, движимый и «темной силой» плоти, и желанием ничем не выделяться среди товарищей. Однако встреченная им Женя вызывает жалость, в молодых людях пробуждается человеческое начало, чуждое грязных намерений. Новиков утверждает, что человеческое

естество изначально чисто: об этом свидетельствует и баюкающая душу «преlestь наступающего вечера», и трогательная естественная красота девушки, и стремление героев к подлинной любви. Здесь Новиков стоит ближе к традициям Ф. М. Достоевского и В. М. Гаршина, а не А. П. Чехова, показавшего циничную сущность проституции и развенчавшего идеализированные представления интеллигента о «жрицах любви» в своем рассказе «Припадок». «Ночь» примыкает к рассказам Новикова о духовных поисках и становлении личности молодого человека. Здесь акцент сделан не на социальной проблематике, а на внутреннем раскрытии нравственного начала в человеке.

Центральным произведением первого сборника являлась заглавная повесть «Искания». Ее название указывает на главную тему раннего творчества Новикова, но содержание выходит за рамки народнической проблематики. Повесть написана в форме дневника главного героя Владимира, который рассказывает о своей любви к девушке Нине, о сестре Елене, друзьях и знакомых. Однако сюжетные перипетии отходят на второй план, а центром являются размышления героя-рассказчика, который ищет ответ на вопрос «о жизни: о ее сути, сердцевине, ядре»: «Тоненькая, хрупкая, светлая ниточка – жизнь. Зачем ты взялась, зачем? Среди моря черноты ты такая слабая, сиротливая, одинокая...» [10, с. 6]. Он боится потерять «огоньки в темной громаде внежизненного», ему хочется «все понять и верить в могучее, светлое, великое...» [10, с. 6]. Из духовного кризиса героя выводит любимая девушка, которая посвящает себя практической деятельности и лишена сомнений в правильности своего выбора. Проблематика повести не сводится к идейным исканиям интеллигента и имеет более глубокий философский подтекст, на что указала М. В. Михайлова. По ее мнению, это произведение отразило увлечение писателя учением В. С. Соловьева о всеединстве. Не случайно Нина обещает герою обретение «правды, добра, красоты», а вся повесть написана «о высвобождении духа, вызволении воли из тенет индивидуального существования, о соединении мужского и женского мировых начал, дающем надежду на обретение “общей мировой правды”» [9, с. 45]. По мнению исследователя, «помощь людям, умение понять их и позаботиться о них – всего лишь видимость, – все это нужно для того, чтобы в конце повести нарисовать идеал всемирного братства, который был найден этими людьми, взыскующими деятельного добра. В найденном единстве исчезают зависть и ненависть, растворяется эгоизм, отступает ревность, и человек оказывается способным вместить в себя весь мир» [9, с. 46].

Многим произведениям данного сборника присущ автобиографизм, а в рассказах «Поздним вечером», «Дома», «Моя станция» отражены воспоминания о малой родине писателя. В первом из них довольно точно переданы отдельные факты жизни Новикова и даже сохранены подлинные имена родных. Здесь также присутствует мотив духовных исканий и объединяются общественные и философские проблемы: герой рассказа Николай размышляет о религиозном чувстве и одновременно дает покойной матери клятву быть «честным работником на пользу народа» [10, с. 288].

Парадокс раннего Новикова заключался в том, что если в прозе он шел за писателями-демократами, устремленными к насущной социальной проблематике, то в поэзии он следовал заветам младосимволистов. В Киеве входил в символистский круг [3], его первый поэтический сборник вышел в издательстве «Гриф», писатель испытал влияние идей В. С. Соловьева и в лирике обращался к мистико-религиозным темам [1]. Это не могло не сказаться на развитии его художественного мира, в котором все заметнее звучали «идеалистические» мотивы, а в сфере формы усилились лиризация, символизация и тяга к эксперименту.

Уже в первом сборнике присутствуют рассказы, в которых писатель пытался приблизиться к иррациональному началу в человеке, мешающему жить и выстраивать отношения с близкими. Например, в рассказе «Ландыши», представляющем взволнованное прерывистое повествование от первого лица, герой по имени Володя рассказывает о неустроенной жизни с больной женой Соней. Эгоистичное поведение Володи во время размолвки напоминает героев «Записок из подполья» и «Кроткой» Достоевского: «Я еще сказал что-то злое и обидное и вышел, не оглядываясь, услышав за собой еще раз чуть слышный шепот:

– Володя, вернись...

Но я не вернулся... то есть вернулся, но потом, спустя часа два» [10, с. 83].

Новиков раскрывает «диалектику души» своего героя: «Я все продолжал еще про себя укорять Соню и старался уверить себя, что я прав <...>. Но я и тогда уже бесповоротно знал в глубине души, что я глубоко неправ, что не нашел я, не мог найти верного, подлинного пути к нежной душе ее и грубо, как мясник, копался в ней и наносил глубокие раны. Я знал это, но не хотел перед самим собою сознаться» [10, с. 84]. Увидев в витрине цветочного магазина ландыши, рассказчик вспоминает первое знакомство и сближение с Соней, в его душе просыпается жалость и любовь. Купив цветы, он возвращается домой и находит Соню спящей. «И вот тут-то мне показалось... Да, я подумал, как и вы все думаете, что она умерла. <...> Но не надо, не надо даже и вспоминать этого! Я тут же, скоро понял, что это неправда. Она только уснула, она так устала! Отдохни, отдохни, мое бедное больное дитя, я так измучил тебя, так истерзал твоё любящее сердечко» [10, с. 87]. Финал рассказа допускает двойственную трактовку: можно предположить, что Соня покончила с собой, но можно думать, что она только уснула. Ландыши как часть природной красоты выступают эмблемой новой жизни, однако изломанность внутреннего мира героя и театральность его повествования мешают поверить в его искреннее раскаяние.

Мелодраматизм сюжетов с гибелью героев в финале впоследствии станет визитной карточкой Новикова, в чем скажется отступление от традиций реалистической прозы в сторону авантюрного сюжетосложения, интереса к драматическим коллизиям и иррациональным мотивам человеческого поведения.

Мотив размолвки между любящими продолжен в миниатюре «Роза». Здесь повествование также ведется от лица героя-рассказчика, но причины непонимания представлены им как роковая посторонняя сила: «Мы тогда были

молоды и любили друг друга, но иногда между нами вставало что-то чужое, непонятное и тяжелое, что разъединяло нас»; «И вот мы едем, но на душе пусто, нехорошо, тоскливо, точно чье-то проклятие тяготеет над нею» [10, с. 291]; «Что это за тяжесть, давящая нас тяжелым, тяжелым камнем? Откуда? За что?» [10, с. 292]. Во время ссоры ситуацию спасает деревенская девушка, которая протягивает спутнице розочку, потому что «она увидела и поняла нашу грусть и невольным порывом протянула этот милый цветок <...> Ведь ей так хорошо светло, радостно...» [10, с. 292]. Интуитивное добро, исходящее от чистой души, несет свою правду и помогает преодолеть надуманные препоны, стоящие между людьми: «Что это? Отчего все так изменилось? Солнечные лучи уже не играют только на окнах, не скользят только в пыльном воздухе, а широкой волной льются, льются, согревая грудь и сердце и играя на наших улыбающихся лицах и молодой, свежей розочке. Кругом оживленно, весело много простых, славных лиц. Жизнь не потеряна, это только набежало облачко и прошло...» [10, с. 293].

«Роза» относится к жанру лирической миниатюры: перипетии взаимоотношений развернуты на пространстве двух страниц, сюжет сведен к одному событию, особая смысловая нагрузка придана заглавному образу-эмблеме, лиризм обусловлен и повествованием от первого лица, и ритмизацией, основанной на повторе отдельных слов, композиция закольцована словами: «Это было давно, давно... Это было, когда мы были молоды и любили друг друга» [10, с. 293].

К жанру миниатюры относятся также «Смерть» и «Облака». В первой изображено умирание девушки, воспринятое как незримая борьба «двух великих начал» – жизни и смерти. Для рассказчика смысл существования сосредоточен в девушке: «Я любил ее, и она была мне дороже моей жизни, дороже этих ярких утренних лучей, пробивающихся через штору, дороже весенней неги, так широко разлитой за окном, дороже всей той великой мировой силы, которая трепещет в каждой пробуждающейся почке. Без нее все теряло свое обаяние, свой смысл. Ее смерть была потеря всего. Я любил ее» [10, с. 298]. Заглянув девушке в глаза, рассказчик понимает: «Они видели смерть, и она положила уже свою роковую печать, перед которой бессильны и тепло, и свет, и любовь» [10, с. 299]. Трагическое ощущение безысходности и настроение глубокой печали в данном тексте сродни настроениям тургеневских стихотворений в прозе.

В миниатюре «Облака» рассказчик, размышляющий о необходимости покинуть юношеский «мир светлых, неясных грез» и погрузиться в «суровую, неприглядную и грубо-практическую» реальность, наблюдает ночные облака. Они становятся для него символом осуществимости мечты, они «точно широкие, белые ступени с темными таинственными трещинами к храму божества...»; «От них веет чем-то близким, родным, и небо не глядит таким недоступным. Точно там, в облаках, земля коснулась вплотную с далекой холодной высью» [10, с. 304].

Если говорить о художественных особенностях сборника «Искания», то следует отметить его жанрово-стилевую разнородность: он включает пьесы, повесть, рассказы и миниатюры, а в стиле отмечается постепенный отход от объективного повествования первых рассказов и усиление лирико-экспрессивного начала.

В следующий сборник Новикова «К возрождению» вошло несколько произведений из предыдущей книги, отразивших тему личностных исканий молодого человека («К возрождению», «Искания», «Ландыши», «Ночь»), и добавились новые рассказы: «На площади», «Эпизод», «Леночка», «Дьявол», «Марсель», «Ветка сосны и цветы», «В слободе», «В черной шапочке, с поднятым воротником», «Во имя Господне», «Небо молчало», «Деревцо».

Во втором сборнике расширяется тематический диапазон, находят отражение актуальные социально-политические события 1900-х годов: нелегальные сходки подпольщиков, демонстрации рабочих, жестокий разгон манифестаций, деятельность охранки, аресты и казни революционеров, еврейские погромы. Неудивительно, что книга «К возрождению» была признана политически вредной, изъята из продажи и уничтожена по постановлению суда [12, I, с. 32]. Но степень обобщения и художественной условности в ней такова, что рассуждения автора нередко переходят на уровень абстрактно-философских.

В изображении революционной борьбы Новиков отходит от традиционно реалистических приемов. Нередко повествование ведется от первого лица, что обуславливает напряженно-взволнованный, сбивчивый ритм повествования («На площади», «В черной шапочке, с поднятым воротником...», «Деревцо»), но и в текстах, написанных в объективной манере, передается внутреннее напряжение героев («Марсель», «Небо молчало», «Во имя Господне»). Стиль автора в этих произведениях отличает множество тропов, экспрессивных метафор и сравнений, риторических вопросов и восклицаний, ритмизация. Например, в рассказе «На площади» (1902) страстный монолог рассказчика о необходимости свободы насыщен такими метафорами, что трудно понять, размышляет он об освобождении трудящихся от социального гнета, о духовном раскрепощении личности или философствует о преодолении тяжести земного бытия: «Я хожу по шумным, многолюдным улицам среди снующей толпы мертвецов. Они веселы, сыты, оживлены, они спешат и торопятся по своим бесконечным делам, и им кажется, что они живут. <...> Толсты и неприступны стены гроба, крепки вековые утесы, грозной громадой поднимаются они по сторонам и тяжелым сводом нависли сверху, но велика и сила. Жить дальше жизнью мертвецов без воздуха, света, свободы и радости – нельзя. Отчаяние родит грозный протест. Достичь свободы и уйти из живой могилы необходимо – потерять нечего...» [11, с. 104].

Образы живых мертвецов, слепцов, гроба, тюрьмы придают размышлениям абстрактный характер, но рассказчик призывает всех – рабочих, сознательных революционеров и интеллигенцию – объединить усилия для протестного выступления: «Ты поднял голову, ближний сосед мой, и глядишь на меня?.. И даешь руку, трудовую, грубую, крепкую руку? <...> Слышите, как переливается говор толпы? Видите эти тысячи голов? В них жажда борьбы и

отблеск битвы. И туда взгляните, на моих беспокойных, безумных братьев, – светятся лица их и все существо стремится вперед. И мы идем, идем на приступ, на победу!.. Дружно, вместе, одним ударом!» [11, с. 110]. Повышенная метафоричность и символизация может быть расценена как своеобразный «эзопов язык», но скорее отражает тенденции модернистской эстетики.

В рассказе «Во имя Господне» (1906) тема еврейских погромов интерпретирована не в социальном, а в нравственно-религиозном ключе. Юный странник Алеша, идущий в святую землю, встречает проповедника, который призывает бить «хриstopродавцев». Алеша становится свидетелем кровавого побоища, среди которого теряет сознание, а выхаживает его еврейская девушка и ее похожий на Христа брат. Мотив братства приобретает в рассказе символическое гуманистическое звучание.

Тема революции у Новикова дополняется нравственно-философскими раздумьями о неизбежности насилия и невозможности его оправдать. В рассказе «Небо молчало» (1906) двадцатилетний Василий получает известие о казни младшего брата Гриши, террориста, который на суде так и не открыл своего имени. Мать вспоминает, как Гриша в детстве плакал над случайно раздавленным жучком и отказался из-за этого ехать в церковь. Это воспоминание трагически рифмуется с окончанием жизни юноши, совершившего убийство и отказавшегося перед казнью от встречи со священником.

Василий равно не может смириться ни с казнью брата, ни с тем, что тот совершил убийство ради избавления мира от зла. Террор как путь решения социальных проблем не принимается Новиковым, но и «умыть руки» – значит потворствовать злу: «Мучительный выбор. Проклятие миру, в котором две правды! Где же она, самая высшая, всех примиряющая единая правда? И есть ли она?» [11, с. 272]. Новиков в этих размышлениях ссылается на различные авторитеты: и Евангелие, и современных мыслителей: «Вот Соловьев и Толстой... Кто из них прав? Прав ли пророк, вынимающий меч из ножен в горячем порыве безумной любви к человеку против насильника, или глубже и дальше в первичную правду проник другой великан человеческой мысли? Кто из них ближе к единому Богу?» [11, с. 273].

Автор и герой осознают, что «единая заповедь: никого никогда не убий» – это идеал, который может существовать только в надмирных высотах, а в искривленном зеркале реального мира преломляется в свою противоположность, так что «сошедший из высей надзвездных <...> чистый и светлый дух был бы не годен здесь среди нас со своею надмирною правдой» [11, с. 273].

В итоге размышлений герой (и автор) приходит к выводу, что «нет больше любви, как сделать самое ужасное перед душою своей ради других...», а именно «крылья души белоснежные в грязь положить, чтобы там отдохнул минутным забвением хоть один из страдальцев земли» [11, с. 280]. Василий мысленно обращается к казненному брату с вопросом: «Какой же неведомый Бог открылся тебе, когда перешел через крайнюю грань? <...> Или вечно нам суждено лишь вопрошать неизвестное? Небо молчало» [11, с. 288].

Интерпретируя актуальную тему революции, Новиков нередко выбирает для ее воплощения лирико-экспрессивные художественные средства, и в этих случаях значимые социальные и нравственные идеи уступают место чувству и переживанию.

«Ветка сосны и цветы...» (1905) с характерным подзаголовком «элегия» повествует о больной девушке Тане, которая вынуждена все время оставаться дома одна и ждать своего милого Митю. А он не может смириться, что работа на фабрике довела ее до болезни: «Это *они* тебя!.. Это они!.. – И сжимал кулаки, и грозил кому-то, и плакал, и целовал ее руки... – Нет, Таня, нет!.. Ты еще будешь жить! Мы еще будем жить! <...> Новая жизнь придет!..» [11, с. 217–218]. В финале Таня узнает о его аресте. Писатель показывает, что причины вовлеченности в революционную борьбу могут быть не только идейными, они подкрепляются живым чувством сострадания.

В рассказе «Марсель» (1905) изображена анархистка Ольга, которую ее друг Петр Поляков, поэт-декадент и служащий в обществе взаимного страхования прозвал Марселию. Они расстались, потому что Петр не понял революционеров: «Я боюсь их! Я не могу подумать о том, чтобы так смотреть на людей... как на средство, как на какие-то живые трупы, которые можно приносить в жертву бездушному призраку...» [11, с. 204]. Однако девушка не случайно назвала его «буржуем и эстетом»: ему самому люди интересны для наблюдения, ему «любопытно изучать всякую тварь» [11, с. 206]. Пассивная социальная позиция Петра чуть было не привела его в лагерь охранителей режима, но он осознал низость такого положения. В итоге герои преодолевают узость своей позиции и учатся друг у друга человечности. Присутствие женщины в революционной деятельности освящает эту деятельность, придает ей черты высокого служения. Петр думает о любимой девушке: «...Она – дитя, она, вся чистая и ясная, как весеннее небо, и во всех ее увлечениях и порывах, и молодой вере – ее детская, ясная душа» [11, с. 213].

Женщина в революции изображена в рассказе «В черной шапочке, с поднятым воротником» (1906), впервые опубликованном в сборнике «Против смертной казни» (М.: Изд. И. Д. Сытина, 1906). Это трагическая история гибели юной участницы революционного движения, изложенная во взволнованном монологе повествователя. Лирическое начало здесь доминирует: рассказ, подобно стихотворению, называется по первой строке, и его текст становится продолжением названия: «В черной шапочке, с поднятым воротником...»

«Такой я видел ее три раза.

Первый раз она смеялась и прыгала.

Второй раз плакала и была одна между всеми, которые...

Третий...

Но расскажу по порядку» [11, с. 236].

Сообщению о первой встрече предшествует развернутое пейзажное описание. Ритмизация повествования достигает такой степени, что проза почти переходит в силлабо-тонику: «Невинные, чистые дети холодно-прозрачных вы-

сот окутали землю причудливой нежною тканью; искрились в длинных дрожащих лучах невысокого солнца, неслышно и грустно скользивших по грудам сокровищ; и крыши, и стены, и землю окутали белым пушистым покровом...» [11, с. 237]. Композицию текста организуют повторы: «Шел по бульвару без цели один... Шла впереди меня. <...> Шла она быстро. Шла она быстро., походкой упругой и радостной. <...> Шла она быстро, но я шел еще быстрее... <...> Шел я сзади, в такт ее легким шагам...» [11, с. 237–238] и др.

Повествованию присуща усложненная метафоричность, например снег – это «мягкие белые звезды», «нежные малютки», «звезды мечтаний», «пушистые сказочные путники», «белые птицы надежды», «небесная благодатная весть», «алмазы»; девушка – «бледная, светлая, улыбка вечерних небес» [11, с. 244]; на сходке, где зачитывают «синодик» казненных революционеров «...мертвая, гробовая, зловещая, жгучая, как пропасть глубокая и темная, как могильные ходы в подземных пещерах, слепым и невидящим оком смотрела меж нас тишина» [11, с. 242]; рассказ очевидца о разгоне демонстрации изложен таким образом: «Топот чугунных шагов – сомкнутый строй – завернул в переулок отряд. И опять и опять... Это сам Дьявол орехи грызет – сухие и хрупкие... Хрустят черепа...» [11, с. 240].

Девушка, которая спасает провокатора от самосуда, а затем сама погибает на манифестации, предстает как вечно женственное начало милосердия, спасенный ею человек называет ее святой: «...Божье великое чудо, гори все сильнее, согрей, растопи, обойми своим светом весь мир... <...> ты, что и в час твоей святости все та же русская средняя девушка – в черной шапочке, с поднятым воротником...» [11, с. 251].

Отдельного разговора с точки зрения поэтики заслуживают рассказы «Леночка», «Дьявол» и «В слободе». В первом из них Новиков реализует прием «остранения», показывая происходящие события с точки зрения юной девушки, нравственная чистота которой не позволяет ей видеть грязных намерений спутника. «Дьявол» демонстрирует развитие экспериментальных поисков Новикова в области психологической прозы, раскрывающей разорванное сознание больного человека. «В слободе» – один из первых опытов включения Новиковым в повествование фольклорных мотивов, придающих миру произведения мифопоэтическую многомерность.

Сборник «К возрождению» завершается рассказом «Деревцо» (1906), в котором заглавный образ коррелирует с названием книги и становится символом преодоления смерти. По художественно-композиционному типу этот рассказ приближен к миниатюре, хотя его объем формально превосходит жанровый канон миниатюры. Он строится на контрасте жизни и смерти. Если в начале рассказчику всюду видятся знаки смерти, то в конце искривленное полумертвое деревце покрылось белыми цветами, утверждая главную мысль: «Вся жизнь есть вечное чудо воскресения» [11, с. 293]. При этом деревце становится символом Вечной Женственности: рассказчик называет его «воскресшая светлая дева – невеста зари...» [11, с. 293].

Подводя итоги, отметим основной вектор творческого развития Новикова на начальном этапе его деятельности: от традиционно реалистических рассказов с объективной манерой повествования к постепенному нарастанию лирико-экспрессивного начала. Последнее выразилось в пробах экспериментальных жанровых форм: миниатюры, которая на тот момент еще не была широко распространена в литературе («Роза», «Смерть», «Облака», «Деревцо»), и рассказа-элегии («Ветка сосны и цветы»); в преобладании исповедального повествования от первого лица («Искания», «Ландыши», «Роза», «Смерть», «Облака», «На площади», «В черной шапочке с поднятым воротником», «Дьявол», «Деревцо») или т.н. «персонажного» (когда объективно-авторское повествование отражает точку зрения героя) («Ночь», «Марсель», «Небо молчало», «Во имя Господне»); в усилении лирического начала, отразившегося в композиционном построении произведений (наличие повторов, лейтмотивное построение текста, ритмизация прозы), в смене стилистики (риторичность повествования, символизация, повышенная метафоричность, в том числе использование экспрессивных метафор и аллегорий). Помимо многообразия приемов поэтики можно заметить и соседство разнообразных идей: революционно-демократических и народнических наряду с идеями позднего Л. Толстого и В. Соловьева.

М. В. Михайлова, говоря о ранней прозе Новикова, заметила: «Писатель явно колеблется в выборе между романтической, модернистской и реалистической стилистикой. Такая же “хаотичность” царит и в его умонастроении» [9, с. 50]. Отсутствие авторского лица у Новикова отметил и М. Горький в 1903 г., отклонив публикацию его рассказов в издательстве «Знание» и назвав писателя «неопределившейся фигурой» [2, с. 190]. Возможно, и сам Новиков не был до конца удовлетворен своими ранними художественными поисками. Кроме рассказов «К возрождению» и «Сон Сергея Ивановича» произведения первых двух сборников не переиздавались при жизни автора, хотя этот факт был обусловлен не только его волей, но и изменениями социальной и культурной ситуации после 1917 г. Тем не менее ранняя проза Новикова, включенная в два первых сборника, представляет собой и богатый материал для изучения творческой лаборатории писателя, и значимый факт литературного процесса 1900-х годов. Многие находки этого периода впоследствии были развиты Новиковым в его более зрелых произведениях. Кроме того, сходные художественные тенденции наблюдались в это время в творчестве многих современников писателя: И. Бунина, Л. Андреева, Г. Чулкова, Б. Зайцева, А. Ремизова и др. Неслучайно в середине 1900-х годов критика заговорила о «новом реализме», впитавшем наряду с классическими традициями экспериментальные поиски и открытия модернистов. В творчестве Новикова отразились характерные для того времени тенденции в поиске новых художественных форм для выражения нового, актуального содержания.

Список литературы

1. Абишева У. К. И. Новиков: путь к символизму (сборники «Духу святому», «Дыхание земли») // Творчество И. А. Новикова в контексте русской литературы 20-го века / Под ред. О. В. Володиной. – Орел; Мценск: Центр. гор. б-ка им. И. А. Новикова, 2007. – С. 112–117.
2. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. – Т. 3. Письма 1902 – ноябрь 1903. – М.: Наука, 1997. – 495 с.
3. Грачева А. М. Иван Новиков в кругу киевских символистов // Творчество И. А. Новикова в контексте русской литературы 20-го века / Под ред. О. В. Володиной. – Орел; Мценск: Центр. гор. б-ка им. И. А. Новикова, 2007. – С. 23–35.
4. Грачева А. М. Настоящее и будущее России в романе И. А. Новикова «Между двух зорь (Дом Орембовских)» // Творческое наследие И. А. Новикова в XXI веке: материалы всерос. науч. конф., посвящ. 145-летию со дня рождения И. А. Новикова / Ред., авт. предисл. А. М. Грачева. – Мценск: [Картуш]; Центр. гор. б-ка им. И. А. Новикова, 2022. – С. 6–12.
5. Громова А. В. И. А. Новиков в региональной и столичной печати 1890-х – 1900-х гг. // Вестник государственного гуманитарно-технологического университета. – 2023. – № 1.
6. И. А. Новиков. Библиографический указатель. – Мценск: Центр. гор. б-ка им. И. А. Новикова, 2018. – Ч. 1. – 264 с.
7. Калинина К. С. Жанр романа в творчестве И. А. Новикова начала XX века: проблематика и поэтика: дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПУ, 2020. – 224 с.
8. Летопись жизни и творчества И. А. Бунина / Сост. С. Н. Морозов. – М.: ИМЛИ РАН, 2017. – Т. 2 (1910–1919). – 1184 с.
9. Михайлова М. В. И. А. Новиков: грани творчества. – Орел: Издат. дом Орлик; Изд. Александр Воробьев, 2007. – 232 с.
10. Новиков И. Искания: сб. – Киев: Б.К. Фукс, 1904. – 343 с.
11. Новиков И. К возрождению: Рассказы. – М.: С. Скирмунт, 1907. – 297 с.
12. Новиков И. А. Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Худож. лит., 1966–1967.

Alla V. Gromova

I. A. Novikov's Prose of 1900th: Genre-style Specifics

Ivan Alekseevich Novikov is an unfairly forgotten writer of the first half of the twentieth century. His legacy is diverse in genre terms: he has equally manifested himself in prose genres as well as in drama and poetry. Prose, in turn, is represented by novels, short stories, novellas, miniatures. Novikov's early work (1900) was marked by genre and style searches characteristic of the Silver Age, which the writer abandoned during the Soviet period. The article deals with genre and style specifics of the short stories included in collections "Searchings" and "Towards Rebirth".
Key words: Russian Literature, Silver age, poetics of prose, literature genre, miniature, short story, novella.

For citation: Gromova, A. V. (2023) I. A. Novikov's Prose of 1900th: Genre-style Specifics. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 136–149.

М. А. Жиркова

Жанровое своеобразие «Авантюрного романа» Н. Тэффи

Статья посвящена анализу жанровых особенностей «Авантюрного романа» Н. А. Тэффи. Вынесенное в название жанровое определение произведения вызывает сомнения и требует специального рассмотрения. Сюжет романа строится на переплетении любовной и детективной линий. В романе несколько любовных историй, две из них создают криминальную интригу. В финале романа происходят две смерти, к которым прямо или косвенно причастен главный герой, которого можно назвать авантюристом и трикстером. Роман Тэффи развивается по схеме психологического триллера, с характерными для него устремленностью к трагической развязке – к убийству, о котором читатель узнает только в конце произведения; атмосферой тревоги и страха, ощущением готовящегося преступления; героиней-жертвой, восприятие которой благодаря особой организации повествования приближено к читателю.

Ключевые слова: Тэффи, авантюрный роман, авантюрист, трикстер, любовный роман, психологический триллер, сюжет, эпиграф.

В августе 1930 г. на страницах газеты «Возрождение» появились первые главы нового произведения Н. А. Тэффи, которое она назвала «Авантюрным романом». Отдельным изданием единственное большое эпическое произведение писательницы вышло в парижском издательстве «Возрождении» в 1931 г. Книга получила положительные отзывы современников, отметивших «подлинное художественное чутье» писательницы, которой удалось справиться с новой для нее жанровой форме и создать произведение с напряженной фабулой, – так писал М. Алданов [2]; восхищался цельностью произведения, «связностью его неразрывных глав» и раскрытием писательницей тайн женских сердец П. Пильский [11], а Б. Зайцев назвал роман настоящей литературой [7, с. 452]. Но при этом авторское название, казалось бы, являющееся и жанровым определением, вызывало и вызывает недоумение.

Произведение Тэффи по авторскому определению «Авантюрный роман», но авантюра, т.е. самих приключений, в нем практически нет, разве что таковым можно назвать знакомство главной героини с героем-авантюристом. Занимательный сюжет с неожиданными поворотами, характерный для авантюрной литературы, тоже отсутствует, роман начинается и течет вяло, как и жизнь главной героини. Не случайно исследователи Б. В. Аверин и Э. Нитраур утверждают, что название романа не связано с его жанровой природой [1, с. 12]. Л. А. Спиридонова отмечает, что в романе доминирует тема любви [12, с. 146]. Д. Д. Николаев также считает, что «в книге Тэффи в центре действия находится любовный конфликт» [10, с. 556]. Действительно, в романе три любовные линии: Наташи и Гастона – на первом плане, служебный роман Вэра и Брюнето представлен дискретно, отношения Любаши и Жоржика скрыты, скорее, угадываются, чем раскрываются. На этом основании верно замечает О. Л. Фетисенко: «История о любви, одиночестве, призрачности существования человека в современном мире “вправлена” в детективную фабулу с кражами, убийствами, разгадыванием тайн» [14, с. 69]. Указывая на детективную основу сюжета романа, исследователи отмечают пародийность произведения Тэффи [3, с. 212; 14, с. 70].

Начало истории отсылает к жанру любовного романа. Главная героиня – манекен Наташа (манекенщица русского происхождения Маруся Дукина) – обращает внимание на интрижку управляющего модным домом мосье Брюнето с одной из них, француженкой Вэра (тоже псевдоним, настоящее имя Люси Боль), разные этапы отношений между которыми будут упоминаться в тексте произведения. Предугадать их итог не составит труда: влюбленный мужчина во власти своего чувства, а женщина, пленившая его, легко манипулирует им и доводит все до логического завершения. По отношению Наташи к героям этого романа мы понимаем, как развивается эта любовная история. Она хоть и с иронией, но сочувствует «несчастному» управляющему. Из-за напряжения, возникшего между влюбленными, она отправляется на ужин в ресторан одна.

Главную героиню мы воспринимаем через ее самоощущение, повествование часто сближается с ее точкой зрения: «Поднимаясь по лестнице, Наташа видела в огромном зеркале томную изящную даму в серебристо-белом манто, отделанном черной лисицей, на длинной гибкой шее две нитки розового жемчуга, крупные черные локоны плотно облегли затылок. “Господи! До чего же я красива! Как странно, что дураку Брюнето нравится пухлая Вэра!”» [13, с. 269]. Наташа видит себя героиней любовного романа, на который намекает и первая встреча с Гастоном, обратившим на нее внимание: «Одновременно с ней входил высокий молодой человек. Он торопливо пропустил ее вперед с тихим восклицанием благоговейного удивления» [13, с. 269]. Он добивается места за соседним столиком, и Наташа замечает его взгляды, бросающиеся на нее. Поклонник производит впечатление влюбленного юноши, у него счастливая улыбка, он смущается и краснеет: «Лицо у него вблизи было совсем славное. Детское – веселое, и доброе, и слегка смущенное» [13, с. 270]. Итак, начало новых отношений: скучающая красotka и влюбленный молодой человек. Сделаем оговорку относительно состоявшегося знакомства: помимо того, что Наташа красива, она производит впечатление богатой женщины: «Чувствовала себя спокойной, довольной и богатой» [13, с. 269]. Невольно возникает вопрос: что больше привлекло молодого человека в красивой женщине, старше его по возрасту, ее красота или богатство? Зная дальнейшее развитие сюжета, можно ответить на него однозначно.

Постепенно на первый план начинает выходить криминальный сюжет. Каждый из героев в ресторане играет какую-то роль. Наташа играет роль богатой англичанки (меха, жемчуг, собственный водитель) и старается это впечатление поддерживать. Новый знакомый кажется по-детски наивным и застенчивым, но вызывает недоверие. Например, Наташа обращает внимание на не сразу сказанное имя: «Он помолчал, точно придумывал. – Гастон Люкэ» [13, с. 270]. Он представляется французом, а по тому, как восхитительно танцует, у героини возникает предположение, не профессионал ли он. Она легко соглашается на поездку с ним: Брюнето с Вэра так и не приехали в ресторан, ее ждет одинокий вечер в маленькой комнате отеля, т.е. впереди скука и одиночество: мотив скуки проходит через весь роман. Предложение Гастона кажется заманчивым и забавным: «Отчего не остаться еще хотя на часок “богатой англичанкой”» [13, с. 271], и она становится легкой добычей и жертвой своей наивности. Новый ресторан, в который привез ее Гастон, настораживает танцующей публикой, дамой-пианисткой, в описании которых Тэффи подчеркивает грубость и вульгарность. Поездка не оправдывает надежд главной героини, еще больше усиливается как ее скука, так и сомнения в отношении нового знакомого, который откровенно врет: «...вовсе ей не весело, а только беспокойно, тревожно <...> Подозрительный Гастон оказался глупым и мало забавным» [13, с. 273]. Но пока Наташа рассматривает Гастона как возможного возлюбленного, в этом плане стоит обратить внимание на такую оговорку в рассуждении героини о его духах: «Если любить его, – подумала она, – то от этих духов с ума сойти можно» [13, с. 274].

Присутствует много настораживающих моментов, которые отмечает главная героиня, но при этом никак не реагирует на них: странный ресторан, грязновато одетый негр, от знакомства с которым Гастон с испугом отказывается, но потом шепчется с ним; контраст между его детской внешностью и грубыми пальцами, которые вызывают у Наташи ассоциацию с рукой душителя. И все-таки несмотря на свои опасения, она остается в ресторане, пьет сомнительный коктейль. Еще ничего не произошло, но описание душного запаха духов Гастона предвещает дальнейшие события: «И беспокойный запах его духов вошел в нее, как хлороформ, против которого каждый усыпляемый инстинктивно борется и которому сладко и безвольно покоряется, когда почувствует, что нет уже для него в жизни другого дыхания, кроме этого нежеланного, единственного, блаженного» [13, с. 274]. Это один из самых напряженных эпизодов романа: когда усыпленная сновидениями героиня находится во власти мошенников. Сквозь пелену сна («розовый туман») она видит в комнате гостиницы, куда ее отнесли, грязноватого негра и своего нового знакомого Гастона. Утром следует пробуждение с усталой и одурманенной головой, но кажется, что ничего «особенного не произошло».

Следующий эпизод можно назвать «Тайна зеленого пятна». Наташу обокрали: пропали три стофранковых билета, переданные ей управляющим. Правда, она больше боится за помятое платье и манто с дорогим мехом, пропали только деньги, но их тоже жалко. Наташа понимает, что деньги украл Гастон, больше она нигде не могла их потерять. Казалось бы, вот он детективный сюжет, далее должно следовать разоблачение вора. Но в размышления героини вмешивается логика человека, знающего, что такое бедность: «Значит, и им тоже не сладко живется». Приходит также понимание того, что все могло бы закончиться еще страшнее: «Хорошо, что еще не задушили» [13, с. 278]. Добавим к характеристике героини: нерешительная, не скандальная, не уверенная в себе, стеснительная, и хочет верить новому знакомому, поэтому предполагает, что «горничная могла стащить деньги» [13, с. 279], снимая таким образом подозрение с Гастона.

Случайно помеченные деньги, когда в сумочке «флакон духов раскупорился, и перчатки, платок и даже деньги оказались в зеленых пятнах от полинявшего зеленого шелка пудреницы» [13, с. 273], выдают вора. Ими Гастон расплатился за завтрак, что останавливает растущую симпатию Наташи к нему, поэтому расстается с ним холодно. Она понимает, что новый знакомый вор и лжец, и принимает решение держаться от него подальше, но воришка запал в душу, да и скучно, пусто. Позднее вид купюры с зеленым пятном в чужих руках рождает предположение об авантюрном романе: «Я всюду вижу эти зеленые знаки. Точно какой-то авантюрный роман. Тайна зеленого пятна...» [13, с. 292]. Так, она сама того не желая, становится героиней чужого авантюрного романа, в котором ей отведена некая роль.

Что привлекло ее в молодом человеке? Видимо, его детскость, свежесть, веселость. Гастон вносит в жизнь главной героини яркие краски: приглашения

в ресторан, танцы, музыка, занимает все ее мысли, кажется, мотив скуки уходит со страниц романа, чтобы в конце вернуться снова. Когда слабый и больной Гастон заявляется в номер отеля к Наташе, страстно признается ей в любви и просит помощи, он пробуждает в ней и женскую, и материнскую любовь. Осознав наконец свои чувства, она определила их для себя и успокоилась. Полюбив, она готова оправдать, простить, принять его мошенником, вором, лжецом и даже убийцей (например, сомневается и пытается найти оправдания, когда узнает о преступлении, в котором его обвиняют).

Тэффи ведет свою игру с читателем. Есть сюжет, заданный героями романа, а есть сюжет, связанный с автором и читателями. Диалог с читателем реализуется через эпиграфы к главам, поскольку прямое авторское слово в романе отсутствует. Эпиграфы иногда намекают, иногда прямо говорят о том, что героиня подозревает, но в чем все время сомневается. Например, о Гастоне как об авантюристе, мошеннике и воре прямо говорится в эпиграфах к 2–4 главам. Эпиграфы формируют свой сюжет: можно проследить зарождение любви, ее утверждение в сердце героини, тревогу, переживания. Но здесь же и указания на истинную природу знакомого Наташи, и на страшный финал в эпиграфах к 10, 14, 23 главам.

Для главной героини на первом месте любовный роман, ее отношения с Гастоном, за которыми для нее вырисовывается совсем другой: «Ее тревога последних дней, и подозрения, и страх, все складывалось и давало сумму – “интересный роман”» [13, с. 297]. Но ее «интересный» роман на самом деле больше похож на криминальный, с вором и мошенником в роли возлюбленного. Любовный и детективный сюжеты переплетены между собой: читатель на протяжении всего романа ждет происшествий именно с Наташей, влюбившейся в Гастона, тем более что тот пытается втянуть ее в свои махинации и использовать в своих целях, например, просит заложить дорогой браслет, причем, все вокруг этого браслета выглядит подозрительно. Наташа делает очередной вывод: «Наверное, просто краденые. Ведь этак можно легко запутаться в какое-нибудь грязное дело» [13, с. 310]. Позднее Гастон предлагает украсть деньги в немецком отеле, когда он будет отвлекать кассиршу.

По мере развития отношений между героями детективный сюжет, на который присутствуют намеки в начале, уходит на второй план и в дальнейшем оказывается связан не столько с главной героиней, сколько со вторым главным героем романа – Гастоном Люкэ. В детективном сюжете обязательно присутствие таких главных героев, без которых он просто не состоится, как жертва и преступник. С. Моэм в статье «Упадок и разрушение детектива» отмечает, что убийца не должен быть безликим персонажем, играющим эпизодическую роль, но и не быть слишком ярким, чтобы вызвать интерес к себе и сочувствие. Если же он излишне мерзок, то способен вызвать у читателя подозрение и тем самым разочаровать в детективном романе [9, с.129].

Преступником в произведении Тэффи является Гастон Люкэ – так он представляется Наташе, он же Жоржик Бублик – так о нем говорят у Любаши,

он же, как узнаем в конце романа из газет, – Георгий Бубелик, латвийский подданный 22 лет. В его образе угадываются черты героя-трикстера, обманщика и плута, циника и эгоиста, манипулятора и артиста. Гастон неоднократно рассказывает о себе, но его рассказы или противоречат его же словам, или вызывают сомнения в их правдивости. Так, называя свою национальность, он постоянно путается в ней: его отец то француз по происхождению и выходец из Болгарии, перебравшийся в Ригу, то выходец из Америки. Поскольку он латвийский подданный, возможно, в его словах присутствует какая-то доля истины. Каждый раз в его рассказах он происходит из богатой и знатной семьи, есть что-то хлестаковское в его откровенной лжи и желании казаться значительнее, чем он является на самом деле.

Знакомые Наташа отзываются о нем по-разному. Например, танцовщица Шура считает его джентльменом «чистокровной воды», потому что много раз встречала его с элегантными дамами, но дополнения Муры: «Я тоже встречала его по всем кабакам» [13, с. 296], – снижает образ предполагаемого джентльмена. При этом он музыкант, великолепно играет на пианино, чем удивляет и поражает Наташу, но что-то в его музыкально-артистической карьере не так: он не любит об этом говорить. Закончил консерваторию, по его словам, в Румынии, хотя если предположить, что его семья действительно перебралась в Ригу, то и музыкальное образование он мог получить там же. Разные города и страны легко мелькают в его рассказах о себе. М. Липовецкий замечает: «Трикстер практически всегда изображается как *человек дороги* (курсив автора. – М. Ж.) <...> его происхождение туманно» [8].

Можно также обратить внимание на описание внешности героя. Все время подчеркивается некая двойственность. Это элегантный молодой человек, веселый, свежий, что-то детское есть в его лице: «Белокурый, сероглазый, с пухлыми щеками и надутой верхней губой, как это бывает у детей, когда они что-нибудь очень внимательно делают» [13, с. 270], когда он улыбается, появляются веселые ямочки у уголков рта. О. Л. Фетисенко указывает на его сходство с Амуром или Купидоном [14, с. 70–71]. Но у него некрасивые пальцы и пугающая рука душителя. Как-то Гастон рассказывает Наташе о себе в третьем лице, и мы вместе с ней узнаем о его воровстве и мошенничестве в юном возрасте. Сейчас он очень осторожен и ведет себя как опытный преступник. Например, Наташа забирает его чемодан с вещами из камеры хранения вокзала, куда тот был сдан две недели назад и в котором хранятся его вещи и накладные усы, – получается, что Гастон готов к бегству в любой момент и склонен к переодеванию. Когда он курит у Наташи в комнате отеля, никогда не оставляет окурков, а в Германии, получая письма, тщательно их уничтожает.

Особые оговорки С. Моэм делает и относительно жертвы: о ней должны присутствовать самые минимальные сведения, чтобы ее смерть не вызвала глубоких чувств и потрясений [9, с. 130]. Пятая глава знакомит с такой героиней, – той, что и будет настоящей жертвой в детективном сюжете романа. Это персонаж второго плана – русская баронесса Любовь фон Вирх, или Любаша,

эмигрировавшая, как и многие после революции, за границу. Красивая женщина неопределенного возраста («На вид ей было не больше тридцати, тридцати пяти» [13, с. 283]), ведущая богемный образ жизни, окруженная как своей свитой, приживалками, так и ухажерами, за чей счет, собственно, и живет, «куртизанка высокого полета», по выражению Б. Зайцева [7, с. 452].

Во время встречи с Любашей и ее компанией прозвучит и имя нового знакомого Наташи, только названного по-другому – Жоржик Бублик – тот, что денег для Любаши всегда достанет. Но здесь его считают вором, а также сводником и сутенером, грязным и похотливым, циничным и грубым («Парижский макро! Саль тип!»). Сложно сказать, какие отношения связывают Любашу и Жоржика. Он не богат и не может рассматриваться как любовник, который содержит красивую женщину, но можно предположить, что он здесь частый гость, хотя Любаша его побаивается. Так, она не решилась разбираться с Жоржиком из-за украденных у нее часов, испытывает чувство страха перед ним. Это противоречит впечатлению Наташи от знакомства с элегантным веселым молодым человеком, поэтому не происходит отождествления некоего Жоржа Бублика с Гастоном Люкэ. Хотя украденные у Наташи деньги, помеченные зеленым пятном, перекочевывали к баронессе, т.е. Гастон был здесь накануне.

Круг знакомств Наташи и Гастона оказывается общим: Любаша, девушки-танцовщицы Шура и Мура, которые считают его «джентльменом чистокровной воды». Но у них своя логика: он сын богатых родителей или артист, потому что два года тому назад он играл на рояле и пел в кафе. У читателя сразу возникает предположение, что он альфонс или жиголо, а легкомысленные девушки-танцовщицы слишком все романтизируют: «...очаровательный молодой человек, блестящий, интересный». Как-то в ресторане, куда Наташа с ними пришла, посетителей привлекает внимание странная парочка: худая до некрасивости старая англичанка 60 лет и ее молодой 22-летний кавалер. Это можно соотнести и с Гастоном, если согласиться с предположением, что он жиголо, а также, что обслуживает не только дам. Так, однажды покидая ресторан, Наташа видит выходящих из «большой барской машины» элегантно и богато одетых господ, один из них с седыми височками, ласково взял под руку своего спутника, в котором она узнает Гастона. Когда она рассказывает ему об этом, он сильно краснеет и опять врет.

Главный сюжет романа определяется развитием любовных отношений между Наташей и Гастоном, после знакомства с которым она, как ей кажется, везде слышит о нем или соотносит услышанное с ним. Во время встречи Наташи с соотечественниками один из них упоминает Любашу, которую он видел в ресторане танцующей с юными дансерами, – это у главной героини вызывает в памяти Гастона. Примечательна характеристика таких дансеров: «Существа, грациозно изгибающиеся между альфонсизмом и уголовщиной» [13, с. 314], прекрасно подходящая к Гастону.

Линия Любаши и Жоржика представлена на втором плане через рассказы или упоминания других героев (Шуры и Муры, маникюрши Фифисы). В

начале романа известно, во-первых, что Любаша захомотала богатого американца, который «взят за зебры»; во-вторых, похоже муж не догадывается об амурных делах своей жены; в-третьих, на любовном и финансовом горизонте Любаша появился кто-то третий. Начало семейного скандала связано с ревностью богатого американца к проводившему Любашу молодому человеку, предположим, что это тот же Гастон или Жоржик. Об их отношениях приходится только догадываться. Наташа как-то спросила Гастона, знает ли он Любашу, тот отнекивается: он не любит продажных женщин, но все равно прорывается и признание: «Да, когда они продаются, они не интересны. В этом ты права. Но если сможешь заставить такую женщину полюбить... У него голос пресекался, так что он даже дотронулся до горла. – ... Заставить полюбить, то нет в мире счастья, равного тому блаженству, которое она может дать!» [13, с. 325].

Предположим, что речь идет о Любаше, хотя ту интересует не столько любовь, сколько возможность жить за чужой счет. Так, в ее увлечениях на смену американцу позже приходит итальянец. В ее отношениях с Жоржиком просматривается не только любовь-страсть, ради которой дана отставка богатому американцу, но и страх. Примечательны в этом плане состояние и слова Любаша после скандала с мужем, которые окружающие не знают, как объяснить: «Баронесса моя глаза закатила да как завизжит: "Боюсь, боюсь, боюсь!" Ногами бьет, всю ее корчит...» [13, с. 316], – и отказываются относить эти слова к мужу.

На немецком курорте начинается последняя глава любовной истории главных героев и очередная афера Гастона, в которую он пытается втянуть Наташу. Сначала предлагает ей украсть деньги из кассы отеля, в котором они остановились, затем отправляет как приманку в дорогой отель, где завязываются ее отношения с голландцем, человеком-рыбой, который у Наташи вызывают только отвращение и страх.

Полученное письмо с французской маркой потрясло Гастона: «Письмо было недлинное, но он читал его без конца, медленно переворачивая. Думал о чем-то и снова читал. <...> серая землистая маска отчаяния <...> Он весь был чем-то придавлен. Он даже согнулся...» [13, с. 337]. Когда он рвет письмо на мелкие части, один клочок падает на пол, и Наташа разбирает сохранившиеся на нем французские слова: «Она его любит» и «Надо отказаться». Скорее всего, это известия о Любаше, Фифиса ранее упоминала о появившемся новом поклоннике как раз в то время, когда Гастон с Наташей собирались в Германию. Возможно, поэтому они «выехали в Берлин как-то безрадостно. Гастон был рассеян, отвечал невпопад» [13, с. 330]. Новое увлечение Любаша – удар для молодого человека в самое сердце. Наташа фиксирует его изменения: «неестественно бледное, постаревшее и подурневшее лицо <...> улыбался мертвыми губами <...> Он был как больной» [13, с. 339]. Тогда мотив совершенного им преступления становится понятен: боль от предательства и измены, отсюда жажда мести и стремление причинить ответную боль, уничтожить.

Наташа от танцовщиц узнает об убийстве Любаша: задушили, инсценировав ограбление. Наконец, звучит настоящая фамилия главного подозреваемого –

Бубелик: «Все лето таскался за Любашей по всем ресторанам» [13, с. 352]. Подружки говорят, что он мерзавец и с Наташей также мог поступить, а она думает о том, как защитить и оправдать его. «Трикстер – оборотень, перевертыш, игрок, мастер иллюзии» [8]: он постоянно носит маски, отсюда его псевдонимы, а мы так и не узнаем его настоящего имени (Георгий Бубелик – тоже вызывает сомнения), сложно увидеть или понять его настоящее лицо, возможно, он явил его однажды – после получения письма. Гастон оказывается тоже способен на сильные чувства, но его страсть не изменила авантюрный образ жизни и не отменила игру в любовь и новые махинации, а в итоге он сам был обманут. По наблюдениям Д. А. Гаврилова, «трикстер не всегда выходит победителем из затеянной игры, и может попасть впросак, оказаться жертвой собственной хитрости» [4, с. 67].

В романе не просто несколько любовных линий, но треугольников, с неизвестными или таинственными участниками. Первый: Наташа – Гастон – Любаша. Но о сопернице в лице Любаши главная героиня даже не подозревает, кассирша в отеле, с которой кокетничает Гастон, вызывает отвращение, а позднее даже жалость и не рассматривается в качестве соперницы. Второй: Гастон – Любаша – итальянец – станет мотивом для убийства. Причем, Гастона можно рассматривать не только как преступника, но и жертву этой любви к «очаровательной», «чудесной» красоте немолодой кокетки. Вызвав страсть в Любаше, он и сам оказался в ее власти, отсюда такой эмоциональный отклик на измену и как итог страшное преступление.

Д. А. Гаврилов, рассматривая архетип трикстера, выделяет основные его функции, среди которых разрушение привычного мира: «он привносит элемент хаоса в существующий порядок»; «это неподконтрольная никому фундаментальная Сила, результат действия которой непредсказуем, даже для самого Трикстера» [4, с. 67]. Гастон ломает жизнь других людей, но и сам становится жертвой своих чувств и эмоций, справиться с которыми у него не получается.

Итак, преступление совершено! Детективный сюжет в конце романа снова выходит на первый план. Для классического детектива характерна тайна или загадка, связанная с преступником и его мотивами: преступление совершается в начале произведения и события движутся во времени назад, к его разгадке. Но детективный сюжет романа Н. Тэффи развивается по схеме психологического триллера, который устремлен вперед, к катастрофе, трагической развязке – к убийству, о котором читатель узнает только в конце романа. Для триллера характерны атмосфера тревоги и страха, ощущение готовящегося преступления [6, с. 66]. В романе Тэффи присутствует чувство тревожного ожидания, связанного с восприятием Наташей ее нового знакомого, пытающегося ее сначала ограбить, а потом втянуть в свои махинации. По тексту романа разбросаны указания на криминальный характер героя и намеки на новое преступление (в частности, несколько раз упоминается рука душителя, именно так и будет совершено убийства). Б. Зайцев писал: «Действительный роман Наташи есть уже некоторый кошмар: как кошмар переживает он свою жизнь, любовь к

Гастону, от которого оторваться не может, но в котором смутно, как бы в сонном предчувствии, ощущает тьму и гибель» [7, с. 453]. По мнению А. Гозенпуда, нагнетая обстановку, авторы «пытаются окружить убийцу и преступление атмосферой особой таинственности» [5, с. 110]. Главный герой романа – Гастон Люкэ – для героини, да и для читателя, предстает в таком ореоле таинственности и загадочности. Недосказанность по отношению к нему сохраняется на протяжении всего романа, многое остается за рамками текста, о многом приходится только догадываться или предполагать.

В начале романа все говорит о том, что перед нами мошенник и преступник (Гастон) и его жертва (Наташа). А. А. Гозенпуд пишет, что сюжет триллера строится не на загадке, а на ожидании: «...удастся ли жертве избежать гибели и постигнет ли преступника наказание» [5, с. 110]. В финале романа – две смерти, и обе неожиданные. Тэффи, с одной стороны, обманывает ожидания читателя, связанные с предполагаемой жертвой, а с другой – удваивает их: задушена Любаша и тонет Наташа. Первая смерть представлена косвенно, через сообщение других лиц, газетные публикации, вторая происходит на «глаза читателей», становится кульминацией и финалом романа. Для главной героини все начинается с покоя: «Чувствовала себя спокойной, довольной, богатой. Главное, спокойной» [13, с. 269], – и абсолютным покоем, т.е. смертью заканчивается. Смерть в романе предсказана гадалкой, предугадывается по упоминаниям о больном сердце, Гастон причастен к ней только косвенно. И все же Наташа тоже жертва Гастона, пусть и не совершенного им преступления, но именно он инициатор поездки на море и всего, что с этим связано. Напомним, что он вызывает у Наташи тревогу, она все время чувствует, что за ним ее гибель: «Она “прекрасно осознала, что ни капельки в этого типа не влюблена”, но он внес в ее жизнь что-то ядовито-тревожное, замутил, как морская сепия, воду ее жизни, и в этой черной воде где-то шевелилось чудовище, которое погубит ее, и она не видела его и имени его не знала, – но чувствовала, что оно здесь, и плакала во сне...» [13, с. 318].

Гастон очень изворотлив, в конце романа в газетах сообщается о муже Любашы, арестованном по подозрению в убийстве жены и, похоже, сошедшем с ума. Если подозревают мужа, возможно, настоящий преступник выкрутится: ход расследования остается за рамками романа, и читатель не узнает его завершения. Таким образом, «Авантюрный роман» Н. А. Тэффи можно назвать не только плутовским, любовным, романом-мифом, но и психологическим триллером, поскольку детективная составляющая является одной из важных сюжетных линий произведения.

Список литературы

1. Аверин Б., Нитрау Э. Тайна смеющихся слов // Тэффи. Смешное в печальном: Рассказы. Авантюрный роман. Портреты современников. – М.: Совет. писатель, 1992. – С. 3–16.
2. Алданов М. Н. А. Тэффи. «Авантюрный роман» Изд. Возрождение, 1932 // Последние новости. – 1932. – 21 апреля.
3. Васильева С. С. Тэффи // Литература русского зарубежья (1920–1990): уч. пособие / Под общ. ред. А. И. Смирновой. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 207–220.
4. Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. – М.: Социально-политическая мысль, 2006. – 239 с.

5. Гозенпуд А. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. – Л.: Искусство, 1967. – 327 с.
6. Жиркова М. А. Жанровые разновидности детектива. Опыт словаря // Art logos. – 2018. – № 2 (4). – С. 58–70.
7. Зайцев Б. Н. А. Тэффи. «Авантюрный роман». Изд. Возрождение, 1932 // Современные записки. – 1932. – № 49. – С. 452–453.
8. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое общество» // Новое литературное обозрение. 2009. – № 100. – С. 224–245. – [Эл. ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshchestvo.html?ysclid=le4bo1olnw847752011> (дата обращения: 14.02. 2023).
9. Мозм У. С. История упадка и разрушения детективного романа // Как сделать детектив / Сост. А. Стрובה. – М.: Радуга, 1990. – С. 123–145.
10. Николаев Д. Д. «Авантюрный роман» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Книги. – М.: Политическая энциклопедия, 2002. – С. 556–557.
11. Пильский П. Сердце женщины: Авантюрный роман Н. А. Тэффи // Сегодня. – 1932. – 31 января.
12. Спиридонова Л. А. Противление злу смехом. Н. Тэффи // Спиридонова Л. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. – М.: Наследие, 1999. – С. 121–166.
13. Тэффи Н. А. Смешное в печальном: Рассказы. Авантюрный роман. Портреты современников. – М.: Совет. писатель, 1992. – 512 с.
14. Фесенко О. Л. «Авантюрный роман» Тэффи как роман-миф // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. – М.: Наследие, 1999. – С. 69–82.

Marina A. Zhirkova

Genre Originality of "Adventure Novel" by N. Teffi

The article is devoted to the analysis of genre features of the "Adventure Novel" by N.A. Taffy. The genre definition of the work included in the title is questionable and requires special consideration. The plot of the novel is based on the interweaving of love and detective lines. There are several love stories in the novel, two of them create a criminal intrigue. In the finale of the novel, we have two deaths, in which the main character, who can be called an adventurer and a trickster, is directly or indirectly involved. Taffy's novel develops according to the scheme of a psychological thriller, with its characteristic aspiration for a tragic denouement – to a murder, which the reader learns about only at the end of the work; an atmosphere of anxiety and fear, a sense of impending crime; a heroine-victim, whose perception, thanks to the special organization of the narrative, is close to the reader.

Key words: Taffy, adventurous novel, adventurer, trickster, love novel, psychological thriller, plot, epigraph.

For citation: Zhirkova, M. A. (2023) Genre Originality of "Adventure Novel" by N. Teffi. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 149–159.

Е. А. Дубровская

Особенности повествования в романе Ю. Галича «Синие кирасиры»

В статье рассматриваются особенности повествования в произведении Ю. Галича, разграничиваются понятия повествователь и рассказчик, дается обоснование необходимости включения в текст романа исторических документов.

Ключевые слова: Ю. Галич, повествование, автор, повествователь, рассказчик, текст.

Для цитирования: Дубровская Е. А. Особенности повествования в романе Ю. Галича «Синие кирасиры» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 159–162.

Роман Ю. Галича «Синие кирасиры» имеет своеобразную композицию. Повествование построено не линейно, а параллельно. Одновременно с линией жизни главного героя, юного кирасира Георгия Черкесова, разворачивается картина обустройства Гатчинского замка. Читатель знакомится с историческими документами вместе с Черкесовым, который на дежурстве листает старинные фолианты в сафьяновых переплетах. В них описана история Гатчинского замка и полка синих кирасир её Императорского Величества.

Роман имеет подзаголовок – «лейб-регIMENT». Это повествование о становлении одного из полков российской гвардии в период от его зарождения до времени службы в нем молодого корнета Черкесова, в котором узнаваем черты автора романа, самого Георгия Гончаренко, писавшего под псевдонимом Юрий Галич. Поэтому вопрос разграничения автора как рассказчика и повествователя имеет важное значение при жанровом анализе произведения.

Повествование идет от первого лица, автор подробно описывает детали гвардейского быта, в который погружался со всем пылом молодости и сам Галич, служивший в начале XX века в Гатчине. Значительную часть романа составляет не только описание современной Гатчины как места службы Георгия Черкесова, но и история поселения с момента основания и начала строительства замка Приорат, позже подаренного сыну Екатерины Павлу Петровичу, будущему императору. Так же подробно автор описывает смену фаворитов, владевших Гатчиной, путешествие Екатерины на юг страны. Дары послов, ткани нарядов, завоевания военачальников – все это в равной степени описано автором.

Одинаково значимы в глазах Галича переживания юноши, влюбленного в неизвестную красавицу, вступающего в высший свет петербургского общества, проигрывающего последние деньги, и важнейшие исторические события времен образования Кирасирского полка. Педагогические приемы Черкесова, который заказывает специальную объемную карту для своих солдат, делает фигурки военных вместо стандартных круговых мишеней, так же важны для Галича, писавшего свой роман в эмиграции в 1936 году, как и раздумья военного специалиста об истории династии Романовых. Мы видим, какую роль играла гвардия в формировании российской государственности, как нельзя было обойтись без храбрых военных ни на балу во дворце, ни при завоевании новых территорий.

«Слово «композиция» независимо от трактовки понятия всегда означает соотношение или расположение каких-то «частей» или «элементов». В художественном произведении такой порядок или строй частей выражает авторский замысел» [2, с. 210]. В тексте романа переплетается позиция рассказчика, молодого корнета, с позицией повествователя, который через десятилетия словно перелистывает картины своей жизни, неизбежно приукрашивая утраченное прошлое своей некогда великой державы. Само событие рассказывания наполнено ностальгическими нотами, воспоминания о прекрасном прошлом императорской России звучат с гордостью и благодарностью.

Рассказы о замке Приорат или фрагменты переписки Екатерины с Фридрихом Мельхиором Гриммом, немецким публицистом эпохи Просвещения, добавляют повествованию достоверность и объективность представления. Подборки подлинных документов придают тексту основательность, показывают включенность героя в историю полка. Георгий, читая книги в полковой библиотеке, словно продолжает собой целый ряд прославленных героев прошлого. Он осознает свое место в мире, принимает эстафету военных и дворцовых достижений русского офицерства. Георгий оказывается блестящим офицером и по своим личным качествам, ведь нужно было иметь не только знатное происхождение и средства, но и обладать талантами профессионального военного для того, чтобы быть принятым в элитный полк синих кирасир. Юрий Галич, ведя повествование от первого лица, рисует образ живого, энергичного молодого человека, испытывающего искренние чувства первой влюбленности, первых разочарований и страданий.

Две сюжетные линии в романе дополняют друг друга, периоды влюбленности и карточной игры героя синхронизированы с периодами фаворитизма Екатерины и дворцовыми интригами павловских времен. Некими пиками повествования являются моменты самоубийства задушевного друга Черкесова Аркаса и убийства императора Павла. Сам Черкесов переживает исчезновение Ирен при помощи друзей, ревностно оберегая тайну своих страданий. Характерно, что картежники и пропойцы деликатны по отношению к товарищу, в то время как сам он резок по отношению к Аркасу.

Моменты предельной честности героя, даже самобичевания, сменяются изображениями офицерской удали на скачках. Благоговейное отношение к членам императорской фамилии, уважение к Великому князю Михаилу, ставшему их товарищем на 5 лет, забота о замужестве Великих княжон, приходивших на полковые праздники, современному читателю покажутся странными, ведь исторически поддержки офицерства Николай Второй не получил, был расстрелян вместе со всей семьей. Тем не менее рассказчик Черкесов подчеркивает близость кирасирского полка царской семье, личную преданность офицеров ей.

На протяжении всего романа писатель с теплотой рисует картины дореволюционного быта, в основном аристократических кругов общества, к которым относится и герой. Это можно объяснить переживаниями самого автора, сохранившего чувство благодарности к утраченному прошлому.

Таким образом, в романе Ю. Галича наблюдается параллельное композиционное строение текста, с включением исторических документов. Повествование ведется от первого лица на протяжении всего романа, автор обнаруживает себя в эмоциональной сфере через подбор языковых единиц.

Список литературы

1. Галич Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4: Синие кирасиры. Лейб-регент: Роман; Орхидея: Стихи / сост. И. Владимирова. – М.; Книжный Клуб Книговек, 2012. – 624 с.
2. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.

Evgenia A. Dubrowskaya

Features of the Narrative in the Novel "Blue Cuirassiers" by Yu. Galich

The article discusses the features of narration in the work of Y. Galich, distinguishes between the concepts of narrator and narrated, and provides a justification for the need to include historical documents in the text.

Key words: Yu. Galich, narration, author, narrator, narrated, text.

For citation: Dubrowskaya, E. A. (2023) Features of the Narrative in the Novel "Blue Cuirassiers" by Yu. Galich. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 159–162.

Т. И. Рожкова

Литературные «штудии» непрофессионального писателя И. П. Максимова (1921–2017)

В статье анализируется рукописная тетрадь, названная составителем – учителем, ветераном войны и непрофессиональным писателем И. П. Максимовым «Энциклопедией творческих откровений». По характеру записей, тетрадь представляет собой читательский дневник человека, сделавшего писательство смыслом последнего периода своей жизни. Литературные «штудии»: соби́рание высказываний о творчестве, конспектирование работ исследователей, собственное полемическое комментирование, – дают возможность наблюдать, как складывалось писательское самосознание опытного и образованного читателя.

Ключевые слова: литература, читатель, рецепция, непрофессиональный писатель, писательское самосознание, Пушкин.

Для цитирования: Рожкова Т. И. Литературные «штудии» непрофессионального писателя И. П. Максимова (1921–2017) // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 162–171.

Тетрадь, получившая название «Энциклопедия творческих откровений», имела для Игоря Павловича Максимова особую ценность. Во-первых, она была подарена другом и однополчанином Андреем Васильевичем Зыковым на встрече ветеранов в мае 1985 года, «в год сорокалетия Великой Победы Советского народа в Великой Отечественной войне». Такую запись разместил Игорь Павлович на ее форзац, а в 1992 г. поставил под ней печальную дату смерти друга. Во-вторых, Игорь Павлович определил подарок для ведения чрезвычайно значимых для себя записей, связанных с принятым решением сделать свою любовь к слову и писательству главным занятием пенсионных лет. Позднее он подошьет к ней несколько ранее исписанных тетрадей, а на подарке А. В. Зыкова напишет: «Охота здесь собрать высказывания писателей об их работе: о писательстве, о писателях, об их совести и мастерстве, об отношении к жизни и правительствам; их взаимоотношения с цензурой; высказывания о труде писателей, о воле к труду, об упорстве» [1, Энциклопедия творческих откровений]. С годами у «Энциклопедии творческих откровений» появлялись

новые названия: «Назови: литературный конduit» (надпись без даты); «Справочник графомана» (13 апреля 1998). Максимов И. П. дорожил «Энциклопедией», хранил в закрытом на ключ сундуке, видел в ней часть своего наследства: «И уже вопрос: кому бы передать этот “рабочий журнал”, который я назвал “Энциклопедией творческих откровений”? Этот вопрос нет-нет да и встанет в голове. 27.1.2002» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 381]. Он брал ее с собой в больницу, в профилакторий, в дальние поездки, где продолжал работать. Чтобы не потерять, предусмотрительно сделал еще одну запись: «При расставании меня с этой книгой возратить по адресу <...>».

Передав тетрадь и дневники в архив лаборатории народной культуры, вдогонку он отправил письмо, где подчеркнул значение тетради для филологов вуза, выпускником которого был сам: «Особенно ценен для языковеда красный талмуд, выписки для тех, кто думает начать учиться писать, как я таракался, тащился, лез, добирался до "слова"» (22 октября 2016) [1, письма].

О владельце и составителе «Энциклопедии творческих откровений»

Игорь Павлович Максимов (1921–2017) – выпускник Магнитогорского педагогического института историко-филологического факультета (годы учебы 1939–1942). В войну командовал батареей «Катюш», прошел всю Европу, победу встретил в Австрии. После войны «задумывал» переучиться на писателя (в 1947 году «колотился в университет»). Из разговора с фольклористами: «Я всегда любил художественное слово. Всегда любил литературу. И я начал писать не потому, что мне хотелось бы напечатать или чтобы опубликовали» [2, с. 33]. Вернувшись к родителям в п. Тукан Белорецкого р-на Башкортостана, устроился работать учителем русского языка, литературы, истории; появилась семья и многочисленные заботы сельского жителя о ее благополучии.

Желание писать не оставляло Игоря Павловича. Все эти годы он вел дневники, которые надеялся когда-нибудь использовать в своих сочинениях: «Я веду дневники как плацдармы – с них начну наступление, если останутся силы. 26.10.1976» [1, дневник 1976 г., запись от 26.10.1976]. Одна из первых публикаций, по всей вероятности, состоялась в 1972 году (в дневник вклеена квитанция с пометкой «Мой первый гонорар») [1, дневник 1972 г., запись от 13.09.1972]. Большой подготовительный и черновой материал сохранился в его писательском архиве по итогам работы над рассказом «В Пушкинских горах» (1976). Рассказ неоднократно перерабатывался автором, последняя публикация состоялась в 2005 г. [3]. Сюжет взят из жизни Аграфены Федоровны Барменковой, жительницы поселка Тукан, тридцать два года искавшей могилу своего погибшего сына Александра.

После выхода на пенсию в 1986 году Игорь Павлович решается вплотную заняться писательством. Рядом с хозяйственными делами он записывает для себя творческую задачу: «Вот кончу сенокос, научусь печатать и напишу несколько хороших и коротких – главных – рассказов» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 99]. Начинается его погружение в опыт сочинительства любимых им писателей, для этого определяется специальная рабочая тетрадь,

названная «Энциклопедия творческих откровений», где он «добирался» до загадок мастерства любимых писателей. В тетради он трижды обозначает дату начала нового этапа жизни – «15.06. 86»: «Первый вечер пишу СВОБОДНЫЙ и свободно – я почти пенсионер! <...> Я снова начну учиться всему, как с 1-го класса!» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 88]. К 1993 году у него появилось желание «отследить» себя во времени (М. Эпштейн), написать автобиографический роман «На мытарствах» [1, дневник 1993 г., запись на обложке]. После прочтения сочинений А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ» и А. Н. Рыбакова «Дети Арбата» И. П. Максимов планирует работу над книгой о судьбе родителей и родственников, репрессированных в 30-е годы: «12.11. 2010. Вечер. 9 ч. Один я. <...> начни Игорь в эти дни “Белорецкий ГУЛАГ”» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 187]. Эпизоды будущего большого сочинения разбросаны по дневникам и бумагам его архива.

Публиковался Игорь Павлович, главным образом, в местных периодических изданиях: «Белорецкий рабочий», «Ленинец», «Вечерняя Уфа», «Урал». Рассказы ему удалось издать отдельными сборниками: «Тихая проза» (1997), «Письма из Ермотании» (2002, 2010), «Там, где вечно дремлет тайга» (2015). За два последних получил региональные премии: премия имени Яныбая Хамматова в 2004 г. и премия имени Степана Злобина в 2014 г.

Общий анализ содержания «Энциклопедии творческих откровений»

В «Энциклопедии творческих откровений» более четырехсот страниц рукописного текста. Дополнительно вшиты школьные тетради с записями 1972–1984 гг., вклеены газетные материалы небольшого объема с пометками. В статье «Возраст не помеха» о творчестве «великих старцев» Пикассо, Стравинского, Рубинштейна подчеркнуто: «Динамика активной интеллектуальной деятельности у большинства обследуемых отнюдь не спадает» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 78]. Главная тема газетных вклеек связана с осмыслением литературного опыта писателей. В вырезке «Мысли Л. Н. Толстого» подчеркнуто карандашом мнение писателя о значении личного отношения к предмету творчества. В статье о А. П. Чехове помечено, как писатель организовывал свой рабочий день; в интервью с Е. Лебедевым отчеркнуто высказывание К. Н. Батюшкова о фальши в языке поэзии и т.д. [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 375, 126, 130].

И. П. Максимов взял за правило проставлять дату работы над материалом, что дает возможность достаточно точно определить период ведения записей: с 1985 г. по 2010 г. Находить нужную тему позволяло составленное к тетради тематическое оглавление, которое выглядит следующим образом: Пушкин о том, что изображать; Горький о любви, творчестве, труде; К. Федин об овладении языком, Чехов о самостоятельности в творчестве, как работал Бальзак и т.д. [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 19, 36, 52, 344, 134]. Заявленные разделы в разное время дополнялись новым материалом из журнальных, газетных публикаций. И. П. Максимов стремился сохранить всякую новую для себя мысль и по этому поводу заметил: «Когда я встречу вдруг интересную фразу, она как-то задевает меня за живое, за что-то внутри, за мысль, которая

всегда со мной: как писать лучше? Как? Ну, способности должны быть у человека, а еще?» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 365]. Ответ на вопрос «Как лучше писать?» он выискивал не только у литераторов, но и у композиторов, художников, актеров. В рассуждениях К.С. Станиславского вычитал о сходстве актерской профессии с профессией писателя. Его он видел в отношении к жизни: «...отделиться от всех и жить с лучшими чувствами и помыслами»; в отношении к слову: рабочая комната писателя – это сцена для актера, «алтарь» для церковнослужителя; в отношении к себе: «искусство твориться в тиши и в глубине души» и пр. [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 36–38]. В высказывании художника Левитана Максимов оценил его правило «писать по-русски» (1, Энциклопедия творческих откровений, с. 173).

Обязательные указания на источник цитирования позволяют очертить круг привлеченной к изучению литературы. Отдельных авторов он читал постоянно, «держал под рукой и перечитывал»: «Я часто читаю Шукшина, Пришвина, Васильева» [1, дневник 1987 г., запись от 26.05.87]. Дневники М. М. Пришвина, по его подсчетам, он прочитал не менее десяти раз.

И. П. Максимов был активным читателем. В дневнике за 1972 год описано содержание его визита в библиотеку. Запись показывает, что там он не только обменивал книги, но и выступал перед читателями.

«Запись в 11 часов. У меня на душе праздник:

1. Я побывал в библиотеке, будто видел свадьбу, радостное настроение легкости, причащение к прекрасному.
2. Я пересмотрел ряд хороших книг.
3. Выбрал А. Г. Цейтлина «Труд писателя».
4. Читал стихи о Канаде, хоккей. Первая встреча. «Надо доработать», «Ничего», – сказал В. Петя» [1, дневник 1972 г., запись от 10.10.1972].

Книжный фонд библиотеки Тукана включал книги из Ермотаево, где жили и работали спецпереселенцы, где жила семья Максимовых. В школьные годы их читал и перечитывал Игорь Павлович, почему и выбрал профессию учителя русского языка и литературы. Воспоминания, написанные по просьбе сотрудников библиотеки, содержат не только описание его школьного чтения, но и понимание роли книги в жизни спецпереселенцев: «К 1940 году и в войну поселковая библиотека стала самой большой, самой богатой в районе. В ней было полное собрание произведений Льва Толстого (92 тома), пятитомное академическое издание Александра Пушкина, многотомные издания Николая Гоголя, Николая Некрасова и других русских классиков. А также полное академическое издание Шекспира с иллюстрациями, Доде, Гете, Шиллера, Скотта, Руссо и т.д. Книги ценились как хлеб. Книги развивали, формировали личности, поднимали в душах обиженных и оскорбленных человеческое достоинство, помогали встать на ноги, чтобы продолжить учиться дальше» [4].

В «Энциклопедии» Максимов завел для себя страницу «Что мне прочитать» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 376]. Тетрадь использовал как терминологический словарь. Выписав определение понятия «катарсис», он

составляет план дополнительного изучения темы: «... еще поработай над теорией Аристотеля. Над вопросом о том, что можно считать художественным произведением» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 35]. Тетрадь была его записной книжкой, в которой писатели, по традиции, накапливали «языковой материал»: пословицы, интересные слова и выражения, занимательные фамилии [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 346–378]. Выписки делались не только из книг, но и из газет: «Советская Россия», «Литературная Россия»; журналов: «Огонек», «Литературная учеба», «Молодая гвардия», «Наука и жизнь». Газету «Комсомольская правда» Игорь Павлович назвал «своим вузом». Местную периодику он читал «с карандашом в руке», размещая на полях критические разборы литературных сочинений печатающихся авторов.

«Главное чтение» или учителя-наставники И. П. Максимова

Правила писательства И.П. Максимова вырабатывал чтением писателей-классиков, их опыт работы представлял для него абсолютную ценность, и тщательным изучением работ литературоведов. Самообразование, отразившееся в тетради, подаренной другом и однополчанином в 1985 г., начинается с проработки «Избранных сочинений» А. С. Пушкина.

В нашем первом разговоре на вопрос «Кто Ваш любимый писатель?» И. П. Максимов ответил: «Пушкин, конечно» [2, с. 38]. Ответ не был лукавством. В дневниках Максимова много тому доказательств, в частности, в дневнике на 1971 год он, рассуждая о бессмертии человеческих дел, запишет: «Пушкина будут издавать и на луне, а вот кого-то оставят на земле» [1, дневник 1971 г., запись от 02.11.71]. В сентябре 1985 года он выписывает из «Избранных сочинений» А. С. Пушкина следующие его мысли: «Пушкин о том, что изображать», «Пушкин о печати, цензуре», «Пушкин о самооценке поэта», «Пушкин о слове и о грубости», «Пушкин о прозе» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 19, 20, 21, 72]. Продолжит работу в ноябре. Высказывание Пушкина «О бессмыслице» комментирует: «Поэтому не всегда кто ясно говорит, нет мысли и наоборот» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 27]. К рассуждениям Пушкина «Об истинном вкусе» дописывает «свое»: «Истину своих рассказов я добываю в труде на Кургашле, в школе, в лесу. Они должны быть правдивыми, народными, т.е. о народе, о его жизни, мытарствах, о его же и радостях жизни» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 27].

В марте 1986 года он выписал ряд особенностей прозы писателя: Пушкин о прозе [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 72–75]. В 1988 году переписывает в тетрадь поэтический фрагмент из «Второго послания к цензору», где подчеркивает несколько важных для себя строк, касающихся поэзии [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 167]. В 1989 году с темой «Пушкин о прелести простоты» выступает на августовском семинаре учителей в районном центре. Некоторые мысли своего выступления записал в тетрадь. Он сопоставил «простоту гения» с амфиболией. По всей вероятности, это было удивительное для него слово, которое он разъясняет на полях: «нагромождение эпитетов, сравнений, образов». Заканчивает запись обращением к учителям: «Возьмите

и разберите по словечку "Зимний вечер" Пушкина («Наша ветхая лачужка и печальна и темна...»)» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 173].

Позднее, пересматривая страницы пушкинских конспектов, И. П. Максимов сделает запись о судьбе дорогой ему книги: «Подарил Але» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 19].

После 90-х гг. XX в. авторитет Пушкина он будет использовать как аргумент в спорах. Выписав из статьи Борева Ю. Б. «Эстетические взгляды Аристотеля» цитату об изображении отвратительных животных и трупов, Максимов запишет: «И тут я опять вернусь к цитате из Пушкина, см. стр. 19 этой же тетради: “Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но КАК описывает”» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 31]. В качестве убеждающего примера тут же приводит фрагмент стихотворения «Утопленник»: «Прибежали в избу дети, / влопыхах зовут отца...» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 31].

В журнале «Воин России» он встретит статью, которая навела его на рассуждения следовать Пушкину в изображении характеров: «Вот и бди, и старайся этот характер передать, как Пушкин смог дать характер Троекурова и Онегина, Татьяны Лариной и Савельича, да любого героя. Пугача или Гринева, и т.д.» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 340]. К предложению Алексея Толстого «... дерзать сорвать шапку с Пушкина», И. П. Максимов оставляет следующую запись: «учиться – у жизни, у классиков литературы, учиться у народа русскому языку, прислушиваться, копить» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 157].

Опыт писательства Л. Н. Толстого он осваивал по книге «Толстой Л. Н. в воспоминаниях современников» (М., 1978), где обратил внимание на тот факт, что писатель до двадцати раз перерабатывал свои романы. Постоянную работу над словом, постоянную правку текста он тоже сделал для себя правилом: «Вот тебе и ответ как надо работать и почему так блестяще – с блеском написаны «Хаджи Мурат», «Хозяин и работник», «Поликушка», «Война и мир» «Анна Каренина», «Сказка про Ивана-дурака, его двух братьев» и др.» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 107]. Высказывание Толстого «Я вижу зло, страдаю от него...» принимает и комментирует: «Вот это и есть то, что нужно» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 123].

В 1988 году в газете «Литературная Россия» ему попадает статья Обертынского А. Я. «О чем болит душа». В ней он снова обращает внимание на рассуждения Л. Н. Толстого о труде и нравственности. Завершая конспектирование, Игорь Павлович напишет: «И я думаю, съездить бы, побывать, поклониться, поскорбеть и порадоваться бы миру и жизни у великой могилы» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 236].

Внутренний бунт вызвала у Максимова статья Зарудина Н. о Горьком. «Надо бы разобраться», – напишет он и сформулирует ряд вопросов: «в чем именно второстепенные писатели пишат совершеннее великих, в чем заключается совершенство»; «как где, когда Горький посылал к черту все каноны и

установленные обычаи прекрасного» и т.д. [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 63]. Максимов категорически не принял интерпретацию творчества Горького Зарудиным: «Я не согласен с прямолинейностью толкования этих фраз...»; «Меня взвинтили, расстроили эти слова о Горьком», «Странное чувство: как будто оплеван...» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 64]. Он вычитал в позиции критика «неприятие классики», что на время смешало его представления о литературе: «И тут сразу – бах! Вверх дном! Разрушитель канонов, эстетических школ, поучений... Нет, это все воспринимается и понимается в данном случае как формализм в искусстве, как футуристическое, будет (нрб.) неприятие классики!» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 64]. Перечитав работу несколько раз, он находит объяснение позиции критика, а для своего успокоения запишет следующее: «Живи и не рушь своих взглядов, а думай, как сейчас <...> Живи! Все будет. Все. И надо его снести, что выпадет. Все они были великие труженики, а в литературе это – труд над языком и идеей, которую надо одеть в слово, выразить и дать жизнь в слове. Ибо все живо в слове. “Вначале было Слово”. Дело у писателя» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 66].

Особо следует оговорить появление в энциклопедии имени С. Т. Аксакова, сочинение которого «Детские годы Багрова-внука» он знал наизусть. По семейным преданиям, дед Игоря Павловича – Пахомов Архип Максимович – был крепостным крестьянином помещиков Аксаковых. Это предание неоднократно воспроизводится в его дневниковых записях разных лет: «... ведь дедушка Серг. Тим. Аксакова, откуда-то из Симбирской губ. перевез крепостных в Аксаково, Куроедово-Курослепово. Прочитай-ка еще “Семейную хронику”» [1, дневник 1990 г., запись от 11.12.1990]; «Дедушку своего по отцу – Архипа Максимовича Пахомова – я не видал. Из крепостных Аксаковых (Надеждино)» [1, дневник 1993 г., запись от 26.03.1993]; «Этот дом перевез дед Архип Максимыч из Рябаша. О речке Ря, Рябаше, писал С. Т. Аксаков. Мы из потомков их крепостных» [1, дневник 2013 г., запись без даты]. В дальнейшем биография деда и членов его семьи складывалась на землях помещиков Аксаковых: Надеждино (место венчания деда), Куроедово (родина второй жены), Приютово (здесь арестовали отца в 1931 году), Аксаково (здесь находился родовой дом деда). До 1920-х годов в Аксаково жили родители, с 1922 по 1932 год сам Игорь Павлович. В октябре 1982 года в дневнике он написал: «Сейчас я читаю только Аксакова» [2, дневник 1982 г., запись 3.10. от 1982]. В 1987 году сочинения С. Т. Аксакова он называет в числе его самых читаемых книг, в 1991 году он описывает свой рабочий стол, где опять лежат сочинения С. Т. Аксакова [2, дневник 1991 г., запись от 7.01.1991]. Для своего писательского багажа он выписал рассуждение С. Т. Аксакова «о живых подробностях». По мысли С. Т. Аксакова, живые детали могут появиться в тексте «только из специальных знаний людей», для кабинетных ученых они не могут быть «доступны» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 108].

Самосознание народного писателя

Мастерство писателей классиков И. П. Максимов не подвергал сомнению. «Я выписываю эти мудрые слова с наслаждением и увлечением юного, а не вступившего в 66 год жизни старика, отработавшего в школе 46 лет (с 1 сентября 1940 года!)» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 213]. Развернувшийся на страницах тетради диалог он предпочитает вести с позиции ученика: «Я учусь и сейчас, на 69-м году жизни. Все эти выписки – наглядное тому подтверждение. 6.12.89» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 175]. Он ищет способы выявить и повторить в своем сочинительстве приемы работы классиков. Сохранилась запись изучения рассказов А. П. Чехова, которого он считал для себя «главным»: «Но главное чтение – Чехов, уже месяца 3. Письма, рассказы» [1, дневник 1987 г., запись от 26.05.87]. Он прочитывал его рассказы, привлекая контекст переписки писателя: «Когда я читаю, то всегда почти у меня раскрыты 2, а то и 3 книги. Как сейчас: Чехов, том XI – письма, и том III–IV рассказы; я сверяюсь. Но не только сейчас, так почти всегда: конечно, если это возможно, нужно и необходимо: меня интересует все о том, о чем я читаю и по поводу того, о чем читаю. Все эти дни, 30-31/III и 1-4/IV, я напролет читаю письма Чехова, рассказы его ...» (1, Энциклопедия творческих откровений, с. 337). Сопоставительное чтение – способ определить подробности природы его письма. Совет А. П. Чехова «как писать», данный им в А.С. Лазареву-Грузинскому, Максимов переписывает в свою тетрадь дважды [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 127, 170].

В статусе ученика Игорь Павлович остается до последних дней, до последней страницы читательского дневника. Через два десятка лет напряженного осмысления опыта писательства классиков, он напишет: «Я всегда учился, всегда и теперь, на 81 году, учусь с наслаждением как школьник. 23.11.2006» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 381]. В следующем году к этому признанию только утвердительно дописано: «И сейчас все так же я – ученик 27.5.2007» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 381].

Напряженный писательский труд И. П. Максимова не совпадал с ритмом сельской жизни. «Началась косяба, я все равно долблю теорию писательского дела» 11.07.88» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 97]. Повседневные заботы не давали возможности сидеть за письменным столом, календарь обязательных полевых работ отвлекал от творчества: «Вот уже полгода я не берусь писать, все некогда: скотина, дрова, сенокос, поездка в Сургут, пашня, уборка картофеля и естественное хождение за 5 коровами, 2-мя полутелками, телятами и т.п.» (17.10.94)» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 42]. Примечательным примером является диалог со своим другим «я», сложившийся с годами на одной из страниц тетради. В 11 часов ночи, перечитывая запись 1989 года «Я учусь и сейчас, на 69-м году жизни....», И. П. Максимов октября 2000 года цепляется за слово «учусь» и расписывает, чем на самом деле приходилось заниматься: «Наработал во дворе со скотиной: навоз чистил, сено давал. Многому ли только научусь? Мне идет 80-й год. (7.11. 2000) [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 175]. Жизнь на земле сопротивлялась

писательству, режиму ежедневной работы над словом. Так писал Пушкин: без «постоянного труда нет истинно великого», – цитирует он поэта и уточняет для себя его мысль [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 175]. В его представлениях, следует выработать умение видеть действительность во всем многообразии и во всех противоречиях; знать предмет (о чем пишешь): изучить законы жизни, обогащать себя знаниями науки об обществе; надо быть художником слова, а главное – «осваивать опыт Пушкина («Капитанская дочка»), Лермонтова, Достоевского, Гоголя. Учиться у стариков» (18.11. 1989) [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 175].

Все эти рассуждения подкреплялись проработкой книги А. Г. Цейтлина «Труд писателя» (1968). Максимов изучал ее с особой тщательностью, сохранился конспект 1972 года и многочисленные выписки в последующее время. Из нее он взял несколько цитат о том, как много трудились писатели над своими сочинениями: Толстой «писал и переписывал много раз», добиваясь «максимальной точности языкового выражения»; К. Федин правил текст «десять раз» так, что запоминал «наизусть». Писательство для него – труд поиска нужного слова, труд изображения характера, труд пробиться к эмоции читателя. Отсюда требование к себе: «Работай! За столом над листом бумаги. Никогда не жди вдохновения. Надо уметь работать всегда. Надо уметь преодолеть душевную тревогу. Надо уметь заставить себя взяться за перо. Вдохновение приходит в процессе работы. Я сочиняю во время писания. Это мои выводы, ученика Максимова И.П. 24.окт. 1988» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 234]. Прочитав статью в «Литературной России» о судьбах художников Академии художеств, он упрекает себя в лени: «Я ничего почти не пишу, а если, то мизючу, малость, гаденько. А надо – ежедневно думать и работать, как живописцы, – в Российской академии художеств учебные “штудии”, – ежедневно, каждодневная работа. 20.03.90» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 177].

Трагическое несовпадение выработанных им правил с условиями сельской жизни вызывает и раздражение, и отчаяние, что проявляется на страницах его дневников и в «Энциклопедии»: «...бросив Фадеева, иду окучивать. Но я хоть немного глотнул свободного воздуха, почитал его дневники»; или «Записано в секунды. Иду ворочать сено»; или «Ну хватит! Иди, делай грабли или остожье» [1, Энциклопедия творческих откровений, с. 185, 207, 206]. В последние годы ирония в свой адрес появляется чаще, думается, тогда появилось еще одно название тетради «Справочник графомана».

Нужно отметить, что в настоящее время архив писателя находится в обработке. Он содержит более трех десятков разных по объему тетрадей с хозяйственными записями, дневниками, папками с рукописями, черновиками, деловыми и личными письмами. Рассмотрев «Энциклопедию творческих откровений» как его рабочий читательский дневник, нам удалось описать историю появления тетради, определить время ведения в ней записей, выявить круг прочитанных книг. Наблюдения за особенностями самосознания писателя

И. П. Максимова основаны на рецепции русской классики. Свой творческий успех он связывал с традициями классической школы сочинительства, значимой стороной содержания которой были для него постоянная учеба и труд.

Список литературы

1. Архив лаборатории народной культуры Магнитогорского государственного технического университета. Рукописный фонд: Ф. 41, оп. 2. Энциклопедия творческих откровений; Дневники 1972–2017; Письма.
2. Архив лаборатории народной культуры Магнитогорского государственного технического университета. Фонд экспедиционных записей: ЭК-47, 2012. Тукан, Зигаза Белорецкий р-н Республика Башкортостан.
3. Максимов И. П. «Где ты, сынок?». Фотокарточки // Бельские просторы. – 2005. – № 4.
4. Туканская библиотека (Белорецкий р-н). – [Эл. ресурс]. URL: <https://m.ok.ru/tukan-skaу/topic/151751574993079> (дата обращения: 18.07.2020).

Tatiana I. Rozhkova

Literature "Shtudii" by an Unprofessional Writer Maksimov I. P. (1921–2017)

The article analyses the note-book called "The encyclopedia of creative revelation" that was written by a teacher, a veteran of war and an unprofessional writer Maksimov I. P. According to the notes the note-book was a diary of a person that had made literature the purpose of life in his late life period. Literature "shtudii": the collection of statements about art, copies of some research works, his own polemic commentation. All this gives a possibility to observe the way of creation of an experienced and well-educated reader.

Key words: literature, reader, reception, unprofessional writer, writer consciousness, Pushkin.

For citation: Rozhkova, T. I. (2023) Literature "Shtudii" by an Unprofessional Writer Maksimov I. P. (1921–2017). Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 162–171.

Р. И. Максиняев, О. Ю. Осьмухина

Повесть Юза Алешковского «Руру» в контексте рецепции творчества писателя

В исследовании, во-первых, дается обзор и производится анализ критических статей и научных работ, посвящённых творчеству Юза Алешковского. Во-вторых, анализируется художественное своеобразие повести «Руру». Установлено, что повесть отличается синтезом сказовой формы и лирических отступлений. В жанровом отношении её можно определить как философскую, поскольку для нее характерны свойства общности жанрового содержания и формы. Герои повести ведут философские беседы, рассуждают о жизни и смерти, советской реальности. основополагающими приемами в повести становятся: гротеск, активное использование обценной лексики, приемы абсурда, использование аллюзий, реминисценций и символов, направленных на создание образов «материально-телесного низа» (М. М. Бахтин), противостоящих культуре «официальной».

Ключевые слова: Юз Алешковский, рецепция, литературная критика, жанр, повесть, мотив, хронотоп.

Для цитирования: Максиняев Р. И., Осьмухина О. Ю. Повесть Юза Алешковского «Руру» в контексте рецепции творчества писателя // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 171–180.

Юз Алешковский – один из крупнейших представителей отечественной литературы, активный участник альманаха «Метрополь», прозаик, поэт, сценарист, эссеист, обретший к настоящему времени статус «живого классика», лауреат Пушкинской премии немецкого фонда имени Альфреда Тетфера, присуждаемой «за выдающийся вклад в русскую литературу». В литературу Юз Алешковский вошел первоначально как автор детских книг («Два билета на электричку», «Черно-бурая лиса» и др.) и сценариев для детских фильмов, посвященных событиям жизни первоклассника Алеши Сероглазова [17, с. 24]. Однако после распространившихся в самиздате и вошедших в неподцензурный альманах «Метрополь» в 1979 г. текстов авторских песен писатель был вынужден эмигрировать сначала в Австрию, а затем в США. Однако именно здесь были изданы его прозаические произведения на запретные, в силу известных идеологических обстоятельств, «для официальной советской литературы» темы: лагерная жизнь, демифологизация советской государственной системы, разоблачение антисемитизма» [17, с. 24]. Первая публикация в России повестей прозаика осуществилась лишь в 1990 г.

Художественное наследие Юза Алешковского, весьма обширное и многообразное, на рубеже XX–XXI вв. становится объектом литературно-критической и литературоведческой рефлексии и представляет собой благодатный материал для изучения и дальнейшего анализа. Тем не менее, в настоящее время достаточно немного сугубо научных исследований, посвященных прозаическому наследию писателя. Это объясняется, по всей видимости, тем, что в Советском Союзе творчество Юза Алешковского, участника скандально известного альманаха «Метрополь», обретшего репутацию «антисоветчика», находилось под запретом, полноценное же изучение его прозы и поэзии началось только в 1990-х гг. Что касается литературного направления, к которому принадлежит писатель, то здесь нет однозначной оценки. Большинство исследователей отмечает, что прозу Алешковского отличает гротескный образ мира, в котором господствуют фантасмагория, абсурд и карнавал, наличие противопоставления «умственного верха» и «телесного низа». А В. Супа определяет творческий метод писателя как «грязный реализм» [19, с. 11], М. Н. Липовецкий относит творчество Алешковского к «необарочной» тенденции в русском постмодернизме [13], А. А. Авраменко обнаруживает в речи его героев интертекстуальные аллюзии и всевозможные отсылки к другим текстам, что можно встретить и в произведениях писателя [1]. Сам же Алешковский называет свой метод «фантастическим реализмом» [6].

Многие исследователи указывают на сатиричность произведений писателя. О. Г. Шамборант отмечает, что «обостренное чувство нормы» и порождает сатирическую стихию Алешковского. Это чувство, по мнению исследовательницы, служит той нравственной основой смеха Алешковского, «его издевательством над действительностью, которая оскорбляет чувство нормы» [20, с. 75]. Б. А. Ланин отмечает, что комическое у писателя проявляется на уровне «хохмы», «прикола», оно же и доводится до абсурда, заранее гиперболизированное [11, с. 32], причем поэтика анекдота и поэтика сказа у Алешковского

также работают на создание смехового слова. Ученый отмечает еще одну составляющую комического – пародирование лозунгов (на эту же особенность, кстати, указывает и П. Майер [14, с. 57]). Особое внимание Б. Ланн уделяет структуре афоризма прозаика, комизму названия. Также он указывает на «профанирование сакрального» в прозе писателя [11, с. 32].

О. Н. Лившина пишет о том, что в произведениях писателя гипермаскулинность как знак советской цивилизации часто выглядит как комический гротеск, что достигается за счет «машинной» образности, связанной с техникой и прогрессом [12]. Е. Морозова отмечает, что в прозе Алешковского представлена «остроумная карнавализация советских обычаев, сатирическое осмеяние советского быта». Слово – главный участник этого карнавала. Оно <...> в художественном мире Алешковского возведено в культ. Алешковский словами поет, ругает, борется со злом, играет и рушит устои» [16, с. 183–184]. Некоторые исследователи творчества писателя отмечают анекдотичность его сюжетов: так, А. Мокроусов считает, что они близки к «голливудским сюжетам и «их» литературе в целом» [15, с. 23]. А. А. Авраменко исследует поэтику сказа в творчестве Алешковского на примере повести «Николай Николаевич». Исследователь справедливо утверждает, что этот текст является одним из череды наиболее характерных и ярких трансформаций сказовой манеры в русской литературе: «Николай Николаевич» выстроен в форме монолога главного героя и ориентирован на разговорную речь, поэтому в повести «обилие <...> разговорных элементов, повторов, ассоциативных переходов, а также обусловленное спецификой образа героя-рассказчика (его маргинальностью) наличие в его речи жаргонизмов и обценной лексики» [1]. П. Майер, созвучно А. Авраменко, указывает на то, что писатель использует приём сказа как «словесное выражение непрекращающегося спора с властью» [14, с. 103]. Характеризуя прием сказа, используемый Алешковским, П. Майер указывает на тяготение произведений к устному рассказу, рассказу-монологу, в основе которого лежит невероятный случай. Сходной позиции придерживается И. А. Каргашин, отмечая, к тому же, и «сказовость» песен Алешковского как способ постижения точки зрения «простого человека», противопоставленной официальной идеологии или стереотипам массового мышления [9].

В целом, исследователи выделяют характерные для творчества Юза Алешковского темы: разрушение личности средствами языка в советском государстве, сохранение духовной чистоты индивидуума, который способен противостоять клише своих угнетателей, благодаря тому, что хорошо знает жизнь, мир, и прежде всего – собственное тело; профанирование таких тем, как наука, власть, искусство, животное, богатство, жизнь, секс, воля; материально-телесный и социальный низ.

Большое значение для понимания текстов Юза Алешковского, на наш взгляд, имеет книга Д. Глэда «Беседы в изгнании». В ней приводится весьма показательное интервью самого Юза Алешковского, в котором прозаик осмысливает собственное творчество, оценивая свои произведения [6]. Характеризуя

русскую прозы эмиграции, Б. А. Ланин отмечает, что «в произведениях Алешковского открывается «истинная реальность, параллельная, альтернативная официально признанной реальности, она может быть описана только параллельным, альтернативным языком» [11, с. 32]. Официальный язык, по мнению Б. Ланина, становится основой для «абсурдистского переосмысления» и гиперболизации. На это же указывает и А. Битов [4, с. 54], отмечающий особый жизнеутверждающий пафос эмигрантской прозы писателя: «радость жизни – основная моральная ценность» у Алешковского, когда извращается жизнь, извращается и ценность [4, с. 10].

Отметим исследования последних лет, так или иначе затрагивающие проблемы поэтики и стилистики творчества Юза Алешковского. Так, О. Г. Шамборант, анализируя творчество Юза Алешковского, отмечает, что «честность взгляда на жизнь и способа отражения увиденного лежит в основе его творчества» [20, с. 68], называет писателя «великим Просветителем умов и Освободителем сознания» [20, с. 72], особое значение придает языку его произведений. А. Н. Воробьева, анализируя его прозу в контексте антиутопической традиции, отмечает, что «знаки антиутопии в художественном мире Алешковского проявляются через типовые сюжетные коллизии в непоправимом искажении обыкновенной человеческой жизни, разрушении мечты, семьи, дома, на месте которых оказывается стиснутое “казенное” пространство – тюрьма, подполье, эмиграция, психиатрическая больница» [5]. На присутствие «материально-телесного низа» в повести «Николай Николаевич» справедливо указал С. Г. Бочаров: именно здесь писатель «спустил большую политику в материально-телесный низ», который создает «комическую, смешную точку зрения на идеи и на историю, и особенно на политику» [20, с. 182–183].

Большое внимание исследователями при осмыслении творчества писателя уделяется языковым и стилистическим особенностям, прежде всего лексическому пласту. Язык его произведений характеризуют как «живой», ненормативный язык – язык улиц, где благодаря синтезу лагерной фени, воровского жаргона и мата, а также клише советской пропаганды, «сентиментальная насыщенность доведена до пределов издевательских, вымысел – до фантазмагорических» [20, с. 30]. Именно «голос русского языка», как полагает И. А. Бродский, является главным героем его произведений, а также и то, что именно сам русский язык как бы руководит писателем, а Алешковский лишь дает ему нужное направление [20, с. 32]. О. Шамборант указывает и на то, что в реальности и в литературе мат является противоядием, «чудодейственным средством от зомбирования любого рода» [20, с. 77–78]. В. Долуханян указывает на то, что обценная лексика является наиболее приемлемой для отражения той эпохи, которая описывается в произведениях Алешковского, это адекватная реакция Алешковского – называть вещи своими именами и не стесняться себя в подборе соответствующих эпитетов и метафор [8]. П. Майер же полагает, что «матерщине» в произведениях писателя придается слишком большое значение: «для Алешковского важен разговорный язык, а мат, как и воровской жаргон, – это всего лишь наиболее эмоционально окрашенные его разновидности» [14,

с. 102]. Л. С. Рубинштейн пишет, что Юз Алешковский принадлежал к числу тех авторов 1960–70-х гг., кто «органически не мог дышать пыльным и кислым воздухом учреждения, называемого “советской литературой”» [20, с. 140, 141]. По мнению Л. С. Рубинштейна, Алешковский был одним из первых, кто осознал «отравленность» и «лживость» культурного языка и занялся его «ревизией»: писатель стал вводить в свою прозу ненормативную лексику, тем самым решая проблему цензуры [20, с. 142]. З. Е. Зиник, рассуждая о роли нецензурных форм языка в жизни эмигранта, подчеркивает, что матерщина для эмигранта является способом найти свою языковую «самобытность», возможностью вернуться в языковое отечество. Иностраный язык для эмигранта, по мнению ученого, есть «доведенный до логического абсурда русский мат», который «носит не столько богохульственный, сколько <...> загробный характер» [20, с. 166–167].

Очевидно, что наибольшую часть исследований, посвященных творчеству Юза Алешковского, составляют литературно-критические статьи. При этом большинство работ имеет либо обзорный характер, либо посвящено отдельным произведениям, либо в них рассматриваются лишь определенные характерные для творчества Алешковского прозаика черты (специфическая языковая манера, отличающаяся использованием жаргонизмов и обценной лексики, а также повествовательная сказовая стратегия, восходящая к традиции сказа русской прозы XIX–XX вв.), либо посвящено отдельным произведениям, прежде всего «Николаю Николаевичу» или «лагерным» песням, тогда как повесть «Руру» (1989) не подвергалась целостному анализу.

Действие «Руру» разворачивается в сельской местности, точнее, на территории бывшей Смоленской губернии, под Ельней, в деревне Жабунька. В ней, равно как и в классических русских философских повестях («Довольно» И. Тургенева, «Записки из подполья» Ф. Достоевского, «Детские годы. Из воспоминаний Меркула Праотцева» Н. Лескова и др.), сохраняются свойства общности жанрового содержания и формы, на которые справедливо указывает В. М. Головкин: «взаимодействие образного и теоретического мышления», осмысление социально-нравственных проблем сквозь призму «вечных» вопросов, «диалогические отношения философских точек зрения героя и автора-повествователя» [7, с. 121]. Кроме того, подчеркнем, что ключевой жанровой особенностью философской повести становится здесь то, что сюжет, становящийся воплощением авторской мысли, не ограничен «конкретным континуумом» [10, с. 121], но в принципе, вполне возможен и в любом другом, поскольку является частью «жизни» с ее вечными вопросами о смысле существования и предназначения человека.

Возвращаясь к сюжету «Руру», укажем, что сводится он к тому, что двое «печальных» крестьян, Степан Сергеевич и Федор, а также сам рассказчик собрались, чтобы помянуть погибшего в Афганской войне брата Федора, Евгения Вешкина. Позднее к ним присоединяется еще один персонаж – участковый Анатолий, нарушая «покой похоронного горя» [3, с. 251]. Герои ведут фило-

софские беседы, рассуждают о жизни и смерти, о советской реальности. Соотношение авторского времени с повествовательным настоящим здесь таково, что «фиксирует местоположение нарратора в универсальном хронотопе», благодаря чему создается «повествовательно-изобразительный ряд, опредмечивающий нравственно-эстетическую оценку изображаемого с точки зрения общечеловеческих представлений о смысле бытия человека» [10, с. 121]. Событийный хронотоп определенной микросреды вписан в авторское время, соотносимое с локусом героев, как «целое» соотносится с его «частью».

Повесть имеет своеобразную композицию: основное повествование предваряет отрывок из письма, в котором описывается аллергическая реакция некой Иры на лягушатину, затем следует ключевой нарративный пласт, в котором содержится поэма Федора. Эти три текста объединяет общий образ – образ лягушки, через который происходит контакт двух культур – Франции и России, т. е. в произведении происходит «фантасмагорическое снижение патетического до комического» [3, с. 114].

В повести предстает неприглядная картина сельской жизни: жалкого вида куры, поедание которых означало бы потерю человеческого достоинства, штабель старых дощечек, которые вот уже несколько лет не могут использовать в качестве дров, одиноко висящие чьи-то старые кальсоны, которые украл котенок, отсутствие продовольствия на прилавках и др. «Стол наш садовый представлял собой безнадежно безжизненную пустыню. У неопрятных курей, переживавших, видимо, тепловой удар и оперевшихся в тенечке, чтоб не упасть, о штабелек стареньких дощечек, был такой предельно жалкий вид, что помыслить о принесении хоть одной из них в жертву звереющему аппетиту значило уничтожить в себе остатки неприкосновенного запаса человеческого достоинства» [3, с. 243]. Прозаик подводит читателя к мысли, что вымирание деревни обусловлено ущербностью колхозов, их разрушительным действием на крестьянскую жизнь, но основной гнев обращен на советское правительство. Отметим, что особое место в повести Юза Алешковского занимает образ Сталина как палача, мучителя. Его штиблеты, как отмечает рассказчик, замызганы «по самые лямки народной кровью и остатками плоти нормальной жизни, вживую разодранной злодеем на куски и безжалостно им растоптанной» [3, с. 286].

Степан Сергеевич, один из пьяниц, по мнению рассказчика, «походил на маленькое захоронение безвременно ушедших от нас талантов». Равно как и главный герой повести «Синенький скромный платочек», он сумасшедший, но одновременно и мудрец, свободно и трезво смотрящий на мир. Именно по желанию Степана Сергеевича состоится игра в русскую рулетку, испытывающая его судьбу и судьбу участкового.

Другой герой – Федор – «человек чем-то пришибленный, а оттого и бесконечно грустный» [3, с. 249]. Он морально раздавлен смертью своего брата. Федор подобен «раненой птице, волочащей по земле крыло, подбитое кривоглазым Роком, но намеренной спастись от него во что бы то ни стало» [3, с. 253]. Лицо его почернело от ежедневных «поминок по брату», его мучают видения зверского убийства Евгения. Федор прежде всего поэт, одаренная

натура, но, как замечает рассказчик, «дара своего культурно не развивающая» [3, с. 268–269]. Участвуя в беседе, Федор более говорит стихами, инстинктивно подбирая рифмы. Он стихийно создает поэму о событиях Отечественной войны 1812 года, когда Жабунька оказалась под властью французов: «С тех самых исторических пор / мы, официально выражаясь, стали / Жабунькой. / Гоним фрамбуаз из картошки. / Историцки выпивая, тоскливо бывает / квакаем. / Ну и об Отечественной войне / реалистицки, так сказать, балакаем» [3, с. 274]. Именно с тех пор пошла традиция поедать лягушек и жаб, которая сохраняется среди населения деревни.

Участковый Анатолий, несмотря на то что является в сознании остальных героев повести одним из «винтиков» советской системы, вызывает у них сочувствие. Его первое появление на страницах произведения вызывает осуждающие возгласы Степана Сергеевича и Федора, но затем после совместного принятия «сивухи» герои сблизжаются, ведут разговоры на различные темы. Анатолий рассказывает, как он пострадал «за ихнего брата» Сочинилкина, как была разрушена его карьера и т. д. Принимая участие в пьянке, герой снимает с себя маску представителя власти и становится обычным человеком, ненавидящим правительство и желающим ему скорейшей смерти: «В глубине той кобуры, то есть души я – не мент. Я разрываюсь, если хочешь знать, между служебным долгом и тайным инакочувствием, Степ. Я, знаешь, чего, Степ, читаю? То, что на шмонах у вашего свободомыслия изымают» [3, с. 277]. Анатолий с нескрываемой радостью разглашает «оптимистические» сведения придуманной им государственной тайны: «Там, наверху, начали ждать. Ленька вот-вот врежет дубаря. Он уже ширинку с галстуком путает, а вместо ордена Победы слюнявчик вешает» [3, с. 280].

Особо отметим образ рассказчика, от лица которого ведется повествование. Герои называют его Сочинилкин или Писулькин, ссылаясь на его писательскую профессию. Непосредственно он почти не участвует в разговорах и не совершает почти никаких действий, но, тем не менее, всё происходящее вокруг Сочинилкин пропускает через собственное субъективное мировидение, становясь одним из голосов автора, наряду с голосами Степана Сергеевича, Федора и участкового. Эти четыре персонажа представляют собой авторские маски, через взаимодействие которых происходит репрезентация автора, выражение его позиций и взглядов. Именно авторская маска «организует реакцию имплицитного читателя, обеспечивая <...> литературную коммуникативную ситуацию, гарантирующую произведению отсутствие «коммуникативного провала» [18]. Более того, именно благодаря авторским маскам, являющим собой «размножение» авторского образа, в фокусе «реального автора» оказывается изображение внутренних, духовных процессов героев, их тотальная рефлексия, обусловленная внешними, социально-историческими обстоятельствами.

Так, оба крестьянина были отлучены от труда в силу различных обстоятельств, в результате чего их снадало бездействие. Для крестьянина отсутствие труда означает смерть. Так и герои за отсутствием возможности трудиться обратились к алкоголю, чтобы создать «в мозгу иллюзию возможности улучше-

ния отношений с невыносимо бесчинствующей реальностью» [3, с. 242]. Степан Сергеевич за неимением более полезного дела обклеил свой левый кулак кожей от картофельного мундира. В этом действии рассказчик видит еле уловимое присутствие «Духа Искусства Жизни посреди всего того, во что превращено было совместными усилиями наивных утопистов и немислимых злодеев бесконечно униженное это и изощренно оскорбленное, а некогда скромное буколическое пространство» [3, с. 246]. Более того, в процессе восстановления внешнего вида картофеля из кусочков он угадывает нечто архетипическое, сближающее с обстоятельствами прошедших эпох, заложенных в родовой памяти человека.

Не случайно автор большое внимание уделяет «картошке», которая становится в произведении символом самого крестьянства. Как ее бессердечно мучат, изводят и ненавидят, так и сельских жителей морят голодом и всячески ущемляют: «Чего, еще раз подчеркиваю, она тут не видела? Физий городских? Они же пригнаны райкомом на нашу картошку насильно. Но ненавидят натурально только ее одну. А она, бедная, еще ведь с лопаты – вся в черных ушибах, словно пьянь вокзальная. А потом?.. Внимаешь, Писулькин, что за невыносимая у нас тут деревенская проза?..» [3, с. 248]. Федор замечает об отсутствии продовольствия следующее: «Только жрать нечего. В сельпе ревизия растраты пустого прилавка» [3, с. 253]. Степан Сергеевич говорит о себе как о рабе: «Меня хоть антикрестьянская коллективизация сделала рабом...» [3, с. 254]. Вырождение картофеля, замечает Степан Сергеевич, – это прежде всего вырождение самого села, откуда люди бегут в Латвию и Литву, променяв «родимую» картошку на «колбасные» прилавки.

Справедливо замечание Э. М. Котова о том, что здесь «автор раскрывает исповедуемую им эстетику пазла» [10, с. 182]. Весь мир представляет собой невообразимо бесконечную картину целого, в которой каждому человеку, каждой вещи определено место. Жизнь для рассказчика сродни головоломке, которую Бог сам собирает в картину «Первоначального целого». Для героев Юза Алешковского, однако, принципиально то, Бог сам не знает своего замысла, он взят в процессе создания мира. Мотив игры в произведении также связан и с мотивом судьбы и фатума: играя в русскую рулетку, Степан Сергеевич и Анатолий испытывают судьбу. Хотя ни один из них не погибает, смерть все же подходит к их столу и забирает с собой «туда» Федора. Его кончина воспринимается персонажами не как безутешное горе, но как избавление от ужасов реальности и как великая честь. Не случайно участковый брест Федора, бывшего уже мертвым, расчесывает его, чтобы покойник в достойном виде был представлен и «тут», и «там».

В мире Юза Алешковского царит карнавал, который выворачивает мир наизнанку. Он намеренно погружает своих героев на самое дно общественной жизни, его персонажи находятся внизу социальной лестницы, но именно им доступна высшая правда жизни. В «материально-телесном мире» (М. М. Бахтин) героям открывается истинное бытие. Посредством алкоголя сознание персонажей повести очищается и возрождается (здесь, кстати, возникает очевидная параллель с поэмой Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»). Приобщение к

Богу, понимание своей богоподобности происходит у рассказчика в момент, относящийся к области низменного: тогда, когда герой занюхивает «адский миазм» растертыми листьями черной смородины. Мысль о том, что люди есть божья «Память о Самом Себе», перемещается из верха в низ: рассказчик задается вопросом о том, не именно ли так же «запечатлен состав молекулки черносмородиновой в памяти трезвого, а то и поддатого мозга» [3, с. 279].

Резюмируя вышесказанное, отметим, что повесть «Руру», отличающуюся синтезом сказовой формы и лирических отступлений, в жанровом отношении можно определить как философскую, поскольку для нее характерны свойства общности жанрового содержания и формы. Герои повести ведут философские беседы, рассуждают о жизни и смерти, о советской реальности. основополагающими приемами в повести становятся: гротеск, активное использование обшечной лексики, приемы абсурда, использование аллюзий, реминисценций и символов, направленных на создание образов «материально-телесного низа» (М. М. Бахтин), противостоящих культуре «официальной».

Список литературы

1. Авраменко А. А. Поэтика сказа в русской литературе 1970–2000-х годов: дис ... канд. филол. наук. – [Эл. ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-skaza-v-russkoy-literature-1970-2000-h-godov> (дата обращения: 16.02.2023).
2. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья. – М.: Терра, Спорт, 1998. – 543 с.
3. Алешковский Юз. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – Т. 3. – 637 с.
4. Битов А. Г. Белеет Ленин одинокий // Звезда. – 1991. – № 9. – С. 8–10.
5. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук. – [Эл. ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/russkaya-antiutopiya-xx-nachala-xxi-vekov-v-kontekste-mirovoy-antiutopii#ixzz3NEEjVQTY> (дата обращения: 16.02.2023).
6. Глэд Д. Беседы в изгнании. – [Эл. ресурс]. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/14905/Gled_-_Besedy_v_izgnanii_-_Russkoe_literaturnoe_zarubezh'e.html (дата обращения: 16.02.2023).
7. Головкин В. М. Историческая поэтика русской классической повести. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 280 с.
8. Долуханян В. Вторжение улицы. – [Эл. ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/slovo/2012/75/d25.html> (дата обращения: 16.02.2023).
9. Каргашин И. А. Стихотворный сказ как разновидность ролевой лирики: поэтика, история развития: дис. ... д-ра филол. наук. – [Эл. ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/stihotvornyy-skaz-kak-raznovidnost-rolevoy-liriki-poetika-istoriya-razvitiya>. (дата обращения: 16.02.2023).
10. Котов Э. М. Эстетика пазла (Юз Алешковский. Карусель. Кенгуру. Руру) // Октябрь. – 2000. – № 3. – С. 182–183.
11. Ланин Б. А. Проза русской эмиграции (третья волна). – М.: Новая школа, 1997. – 208 с.
12. Лившина О. Н. Нина Искарренко: гендер как перформанс. – [Эл. ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/97/li15.html> (дата обращения: 16.02.2023).
13. Липовецкий М. Н. Концептуализм и неobarocko. – [Эл. ресурс]. URL: http://cheloveknauka.com/poetika-russkogo-postmodernizma-v-proze-1990-h-godov#ixzz3NEDUsIbQhttp://www.ng.ru/kafedra/2000-09-07/3_postmodern.html (дата обращения: 16.02.2023).
14. Майер П. Сказ в творчестве Юза Алешковского: пер. с англ. // Русская литература XX века: исследования американских ученых. – СПб.: Петро-РИФ, 1993. – С. 526–535.
15. Мокроусов А. П. Юзом – в историю // Огонек. – 1992. – № 6. – С. 23.
16. Морозова Е. Юз-актер и переодетое сборище // Октябрь. – 2011. – № 8. – С. 183–186.
17. Осьмухина О. Ю. Алешковский Юз // Русские писатели, XX век: биограф. слов.: А – Я / сост. И. О. Шайтанов. – М.: Просвещение, 2009. – С. 24.
18. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 289 с.
19. Супа В. «Грязный реализм» Юза Алешковского: пер. с польского // Книжное обозрение. – 1996. – № 10. – С. 11.
20. Юз!: Чтения по случаю 75-летия Юза Алешковского: [сборник]. – М.: Три квадрата, 2005. – С. 63–89.

Rishat I. Maksinaev, Olga Yu. Osmukhina

The Story of Yuz Aleshkovsky "Ruru" in the Context of the Reception of the Writer's Work

The study, firstly, provides an overview and analysis of critical articles and scientific papers on the work of Yuz Aleshkovsky. Secondly, the artistic originality of the story "Ruru" is analyzed. It has been established that the story is distinguished by the synthesis of the skaz form and lyrical digressions. In genre terms, it can be defined as philosophical, since it is characterized by the properties of a common genre content and form. The heroes of the story have philosophical conversations, talk about life and death, Soviet reality. The fundamental techniques in the story are: the grotesque, the active use of obscene vocabulary, the techniques of absurdity, the use of allusions, reminiscences and symbols aimed at creating images of the "material and bodily bottom" (M. M. Bakhtin), opposing the "official" culture.

Key words: Yuz Aleshkovsky, reception, literary criticism, genre, story, motif, chronotope.

For citation: Maksinaev, R. I., Osmukhina, O. Yu. (2023) The Story of Yuz Aleshkovsky "Ruru" in the Context of the Reception of the Writer's Work. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 171–180.

М. А. Богатова

Специфика сказочного нарратива в «Медном кувшине старика Хоттабыча» С. Обломова

Статья посвящена осмыслению специфики трансформации сказочного нарратива в «Медном кувшине старика Хоттабыча» С. Обломова. Установлено, что, в отличие от фольклорной сказки, здесь, во-первых, отражена сложная философская концепция бытия как текста; во-вторых, присутствует социально-критическая составляющая; в-третьих, текст обладает нетипичным (гипертекстовым) построением, обусловленным установкой писателя на игру с литературными и культурными традициями, благодаря чему возникают пародия, самопародия, ироничный модус повествования; с ожиданиями читателя, чему способствует неопределенность в развитии сюжетных линий и обозначение возможных траекторий построения сюжета. Принцип гипертекста в организации изложения приводит не к двоимирию (двум параллельным мирам – реальному и фантастическому), но к многамирию, что создает ощущение неустойчивости бытия, подчиненного лишь воле автора.

Ключевые слова: С. Обломов, фольклорная сказка, литературная сказка, ремейк, традиция.

Для цитирования: Богатова М. А. Специфика сказочного нарратива в «Медном кувшине старика Хоттабыча» С. Обломова // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 180–186.

Одним из традиционных жанров, переживших существенную трансформацию в художественной рецепции современной словесности, является жанр литературной сказки. В этой связи особого внимания заслуживает сказка-быль «Медный кувшин старика Хоттабыча» российского прозаика С. Кладо, пишущего под псевдонимом С. Обломов. Как справедливо отмечает М. Черняк, «Медный кувшин...» является «примером ремейка, приближенного к современным постмодернистским текстам» [4, с. 345], более того, по нашему мне-

нию, он наделен широкой реминисцентной основой и обнаруживает последовательную реализацию структуры гипертекста на разных уровнях художественного повествования.

Напомним, что в конце 1990-х гг. к С. Кладу обратился издатель И. Захаров, предложивший прозаику участие в литературном проекте, предусматривавшем публикацию ремейков известных классических произведений. В статье С. Вознесенского «Новый Обломов родился» [2, с. 5] указывается, что С. Кладу представил сказку «Медный кувшин старика Хоттабыча», синтезирующую несколько хорошо известных претекстов: арабские «Сказки 1001 ночи»; литературную сказку английского писателя Ф. Энсти «Медный кувшин»; повесть-сказку советского прозаика Л. Лагина «Старик Хоттабыч». С. Обломов контаминирует все три сюжета, о чем свидетельствует уже название – «Медный кувшин старика Хоттабыча». Очевидно, речь здесь идет не об авторской обработке фольклорного материала, но о пародировании сюжета литературного, развернутой аллюзии, смысл которой заключается в достаточно критическом сопоставлении двух эпох в жизни социума – советской и российской, что следует уже из подзаголовка: «Сказка-быль для новых взрослых» [3], иронично переосмысливающего клише «новый русский» как наименование определенной прослойки российского общества 1990-х гг. и намекающего, что для «новых взрослых» (бывших когда-то детьми) приемлема не просто сказка, но «сказка-быль». Более того, в сказке присутствуют элементы самопародии. Так, ироничному осмыслению подвергается замысел писателя и издателя, который, благодаря игре автора с читателем, становится частью сюжета: «Писатель Лагин, автор Хоттабыча, в свое время прочел перевод английской книги “Медный Кувшин” Энстея. В ней джинна находит лондонский архитектор. Еще в начале века И. Лагин решил переделать ее под коммунизм. Тоже давно, аж в тридцать пятом году. Только там, в Англии, джинн злой и умный, а в “Хоттабыче” добрый, но глупый. И есть еще много разных отличий – но канва и многие события сохранены. И теперь этот Захаров заказал мне римейк “Медного Кувшина”, который одновременно и римейк “Старика Хоттабыча” для нашего посткоммунизма. Поэтому моя книжка называется “Медный Кувшин Старика Хоттабыча”, для преемственностей. Только лагинского Вольку, пионера, и энстеевского Горация Вентимора, архитектора, пришлось заменить на хакера. Для актуальности и модности...» (орфография автора. – М. Б.) [3].

С первых страниц авторской сказки заявлен мотив игры как структурообразующий принцип повествования. Главный герой – хакер Гена Рыжов – заядлый игрок на мировых аукционах древности. Однако этим присутствие игры в тексте не заканчивается – она проникает в более глубокие его структуры, приводя к неустойчивости, пародийности. Во-первых, нарушается, с одной стороны, условность, с другой – простота и некоторая определенность, «однослойность» пространственно-временных координат сказочного дискурса: «Москва – это временное место действия этой истории, а главное основное время действия – прошедшее, хотя два остальных основных времени, а также несколько

вспомогательных являются не только пространством данного текста, но и областью происхождения его событий» [3]. Хотя традиционных сказочных зачинов и формул («жили-были», «в тридевятом царстве, в тридесятом государстве») С. Обломов не использует, но актуализирует новую область хронотопа – виртуальную среду как характерную сферу коммуникации современников. Возникает многомирие, состоящее из сна, сказки, виртуальной реальности, воспоминаний и галлюцинаций героев. Писатель иронизирует над значимостью интернет-пространства для современных молодых людей, представляя Сеть в качестве «новой религии»: «Безусловно признавая частную собственность на информацию, особенно в области информатики, Джинн считал мир Сети чем-то вроде свободного информационного государства, виртуальной Христианией со своими законами, где главным и основным была свобода поделиться тем, что имеешь... Что подразумевало полную и непрерываемую свободу слова и изображения. Поэтому любые попытки запрета в этой области вызывали у Джинна рефлекторный протест всеми его умениями и навыками» [3].

Во-вторых, примечательна определяющая роль игры в выстраивании диалога автора с читателем, что приводит, с одной стороны, к актуализации категории автора, нехарактерной для жанра сказки, с другой стороны, к постулированию его «смерти», самоустранения в духе игровой концепции постмодернизма: «Данное художественное произведение основано на реальных событиях, но не на всех, и точка зрения автора персонажей может не совпадать с мнениями персонажей автора, а сами персонажи и их действия могут не совпадать с прототипами и действиями прототипов в сложных ситуациях. Изложенные факты являются вымыслом, вымысел является фактом, но не обязательно ему не соответствует. Невероятные события являются вероятными, невозможное – возможно, дорога дальняя – легко. Там, где нет ссылок, цитаты не всегда взяты из источников, но обязательно вырваны из контекста – с корнем. Все совпадения случайны, но неспроста» [3]. В игровой манере построено «Содержание» сказки, насыщенное аллюзиями на известные произведения («история любви; преступления и наказания» [3]), клишированными фразами («рассуждения по различным правовым, общественным, политическим, социальным, психологическим, лингвистическим и другим вопросам» [3]), имитирующее бульварную прессу («полезные кулинарные советы» [3]). Ироничный акцент очевиден и в традиционном «посвящении» произведения, которое превращается в каламбур: «Непосвященному читателю посвящается» [3].

Все процитированные фрагменты «Медного кувшина...» раскрывают сложность, многомерность текста, построенного и как лабиринт (благодаря контаминации различных эпох, аллюзиям к другим произведениям, амбивалентности главного персонажа, который и обычный парень Гена, и Джинн одновременно), и как гипертекст, поскольку каждый его элемент подразумевает информационное развертывание и обнаружение новых смыслов. Гипертекстуальность проявляется и в структуре художественных образов, и в организации самой наррации.

Так, весьма показательным широко распространенным в постмодернистской игровой репрезентации литературной сказки усложнение семантики имен главных героев – Гены Рыжова и его возлюбленной американки Этны. Каждое из этих имен предстает в качестве компрессивного мини-текста, грамотно «прочитать» который возможно лишь в процессе обращения к внетекстовой (фоновой) информации. Греческому имени *Геннадий* (которое буквально переводится как «благородный») автор придумывает новую этимологию, чтобы обозначить важную для понимания идеи произведения параллель: Гена – джинн. Имя Геннадий писатель возводит к омонимичному «гениус», т. е. гений – гений компьютерного мира: «Неудивительно, что настоящее имя Джинна было Гена Рыжов. Хотя можно сказать, что настоящее имя Гены Рыжова было Джинн. Виртуальный «ник» – погоняло, под которым Гена существовал в мире Интернета, было выбрано и опробовано, когда Гена стал уже вполне формирующейся личностью, в отличие от его паспортного прозвища, выбранного родителями Гены не для самого Гены, а для своих представлений о том, каким Гена должен быть в этой жизни: «Гена – это от слова Гений, – говорил много лет назад молодой еще тогда папа Гены очень и очень молодой маме Гены, нежно откладывая в сторону желтый изгиб гитары, чтобы обнять будущую жену. – Наш сын будет гением»» [3]. Дальнейшая трансформация имени героя связана с неудачной студенческой ролью – на сцене он играл Хоттабыча, чему и был обязан прозвищем Джинн: «Так у Гены появилось имя Джинн. Не Хоттабыч – потому что за Хоттабыча из глубины души выплескивалась боль воспоминания об обиде, и Гена без предупреждения бил морду, – а Джинн, потому что джинн, как объяснил одноклассник Сенька-Очкарик, признанный ботан, означало «гений», как папа задумал. Это был некий компромисс, и на нем сошлись» [3].

Писателю оказывается принципиально важным маркировать образную параллель между главным героем Геной Рыжовым и джинном Хоттабычем, хотя, на первый взгляд, это приводит лишь к ненужной путанице, необходимости как-то разграничивать персонажей в повествовании. В статье «Хоттабыч вернулся» дается краткая характеристика такого мифического существа, как джинн – «древний бог, созданный из чистого бездымного пламени, он не воспринимается ни одним из пяти основных чувств человека, живет параллельно с людьми» [1, с. 3]. Подобно выдуманному джиннам, коротающим свой долгий век в закупоренных сосудах, Гена Рыжов также большую часть своей жизни проводит в параллельной реальности – виртуальном мире Интернета, самоустраняясь от обычных житейских проблем и всерьез интересуясь лишь проблемами информационной безопасности в Сети. Неслучайно произведение начинается с детального описания изображения в мониторе компьютера – собственно, именно эту «картинку» и видит перед собой Гена большую часть своей жизни. Интернет – основное жизненное пространство героя, о чем и говорит недвусмысленно автор в следующем эпизоде: «<...> всю жизненную энергию он направлял на позитивное виртуальное созидание и изучение несущей»

ществующего вещества, из которого состояло все по ту сторону зеркала монитора» [3]. На наш взгляд, это свидетельствует о наличии в произведении критического пафоса, не свойственного фольклорной сказке, но всегда присутствующего в сказке авторской, направленной на обнаружение пороков определенной исторической эпохи. Об этом свидетельствует еще одна симптоматичная подробность – сказочный персонаж Хоттабыч не способен выжить в реальном мире, и, умирая физически, продолжает свое существование в выдуманной реальности – виртуальной.

Прозвище («ник») другого персонажа сказки С. Обломова – Этна, возлюбленная Гены Рыжова, с которой он познакомился в интернет-пространстве. «Этна», как известно, ороним – название вулкана. Этимологический анализ данного слова снова актуализирует сему пламени, огня, сближая таким образом героев. Писатель подчеркивает эфемерность чувства, возникшего между двумя молодыми людьми – их разделяет огромное расстояние, которое преодолевать Гена Рыжов и не собирается: «Для Джинна его виртуальная любовь к далекой загадке, выбравшей себе беспокойное имя вулкана, была намного более настоящей, чем поверхностные чувства к мимолетным спутницам его внекомпьютерных свиданий. И только одно обстоятельство оставляло эту любовь несовершенной – расстояние между Москвой и Монтереем в одиннадцать часовых поясов и много долларов США, необходимых для преодоления разницы пространственных и социальных слоев. К тому же Джинн был достаточно закомплексован, чтобы считать себя подарком американской мечте» [3].

Весьма примечательно, что этим полисемантичность «имен» героев не ограничивается. Каждое из них служит неким «кодом», «шифром» к различным фрагментам произведения. «Джинн» – это еще и пароль вирусной программы, с помощью которой Гена взламывает нужные серверы, в том числе сервер злополучного аукциона: «Идея пришла, когда в каком-то старом сборнике фантастики он наткнулся на описание ключа, подходившего ко всем замкам. Это был шприц со специальной пастой, которая выдавливалась в замочную скважину и там застывала, принимая форму замка. Или ключа, что одно и то же. Такой застывающей пастой у Джинна служила сжатая программа-вирус, которая проникала в программу-замок, как троянский конь, – при вводе пароля, который отвергался, но позволял проникнуть внутрь программы-замка. Внутри программа-вирус полностью копировала замок, но уже со своим кодом доступа, как бы создавала дублирующую личинку, ключ от которой был у Джинна – собственно Джинн и genius и были этими ключами. Попытки взламывать виртуальные замки при помощи проникающих вирусных программ были особенно популярны несколько лет назад, после чего на всех замках стали ставить блокираторы, не позволявшие вводить больше информации, чем требовалось» [3].

Рассмотрим особенности реализации принципа гипертекста в самой наррации. Некоторые фрагменты текста имеют древовидную организацию, имитируя гипертекст со множеством гиперссылок. Отчасти это напоминает ска-

зочную нарративную ситуацию с некоторой точкой в пространстве и несколькими дорогами для героя, но ее воплощение в данном случае осуществляется исключительно в постмодернистском ключе: «В церкви имя Гене оставили прежнее, а смутно запомнившийся обряд и батюшка сохранились лишь объяснением греческих корней имени: род, некто, начинающий род, ветка от дерева, дающая роду рождение и потому для других родов – уродливое юродство» [3]. Или: «– Что значит настоящую? – спросил Джинн. – Настоящую значит: а) современную, происходящую в настоящее время, б) реальную, то есть существующую в действительности, в) подлинную, то есть нефальшивую, г) эту, д) простую, обыкновенную, привычную – с действием и сюжетом, заставляющим читателя переворачивать страницы, не обращая внимания на слова. Короче, историю про людей, в прозе. Так, чтобы читать можно было. В метро, например» [3].

Равно как и в других авторских сказках, созданных в рамках постмодернистского дискурса, в «Медном кувшине старика Хоттабыча» органично соединяются реальность и вымысел. Хоттабыч, оказавшись в реальности, которую автор иронично именуется «посткоммунизмом», невольно сталкивается и с бандитами, и с банкирами. Отличие же произведения С. Обломова от традиционной авторской сказки заключается в том, что грани между реальностью и вымыслом стираются, равно как и грани между различными пространствами, репрезентированными в тексте – явью и сном, действительным и сказочным, реальным и виртуальным: «Правда, вспомнил Джинн, у бедного мальчика Аладдина была медная лампа, но кувшин, с другой стороны, ничем не хуже. К тому же, по последним традициям, джинны хранятся в сосудах. И Джинн ничем не хуже бедного мальчика Аладдина. Кроме того, что Аладдин сам жил в сказке, а Джинн, к сожалению, живет в сказке, ставшей былью, в бывшей сказочной стране. Да мечтать-то это не мешает. В конце концов, подумал Джинн, каждый из нас живет там, где считает возможным: если я хочу жить в сказке, где к бедным программистам попадают кувшины с волшебными старичками, значит, я живу в ней. Это будет сказка» [3]. Писатель использует метафору «расползающаяся реальность», означающую, с одной стороны, неустойчивость человеческого бытия, с другой – его отождествление с текстом, понимание бытия как текста, подчиненного воле автора, т. е. говорящего субъекта в целом: «– А и то, – покладисто согласился писатель. – Только тема времени – серьезная фигня. Я вот, например, пишу в прошедшем времени, хотя события происходят в настоящем для меня. Но уже в прошедшем – для читателя. Хотя, когда он читает, он оказывается в моем прошлом настоящем, которое для него более настоящее, чем для меня мое прошлое. И это прошлое время у меня неравномерно, как настоящее, насколько оно вообще существует не как впечатление, впечатанное в память, а как живое ощущение реальной действительности или действующей реальности. Продолжительность события имеет место не сама по себе, а в оценке. Она растягивается и сокращается относительно времяисчисления» [3]. Ключевая позиция автора в бытии, понимаемом как текст, акцентирована в эпизоде, где герой собирается завершить историю с Хоттабычем, но ему это сделать не удастся: «Гена долго пялился в монитор, не в силах ничего

придумать. Ему казалось, что вот сейчас он должен изречь какую-то очень важную фразу, которая могла бы поставить аккордную точку этой невероятной истории, но точка никак не выходила» [3]. Далее С. Обломов подчеркивает, что точка, т. е. окончание любой истории, жизни, бытия также представляет собой творческий акт, подчиненный воле демиурга, его создателя: «– А что в эпилоге? – Точка, – ответил писатель, – самая последняя точка самого законченного в мире эпилога» [3].

Итак, заключим, что в «Медном кувшине старика Хоттабыча» С. Облома осуществлен синтез фольклорной и литературной сказки, причем, в отличие от фольклорной сказки, авторская сказка современного российского писателя, во-первых, отражает сложнейшую философскую концепцию бытия как текста; во-вторых, наделена социально-критической составляющей повествования (обращена к проблемам интернет-зависимости молодых людей и несовершенства окружающей реальности); в-третьих, вписана в реалии конкретного исторического времени (Россия 1990-х годов). Наконец, «Медный кувшин» обладает нетипичным (гипертекстовым) построением, обусловленным установкой писателя на игру не только с литературными и культурными традициями посредством пародии, самопародии, иронического модуса повествования, но и с читательскими ожиданиями, чему способствует неопределенность в развитии сюжетных линий; обозначение возможных траекторий построения сюжета. Принцип гипертекста в организации изложения приводит не к двоemiрию (существованию двух параллельных миров – реальному и фантастическому), но к множеству миров, границы между которыми стерты, что создает ощущение неустойчивости бытия, подчиненного исключительно авторской воле.

Список литературы

1. Васенина Е. Хоттабыч вернулся // Новая газета. – 2006. – № 61. – С. 3.
2. Вознесенский А. Новый Обломов родился // Независимая газета. – 2000. – № 23. – С. 5.
3. Обломов С. Медный кувшин старика Хоттабыча: сказка-быль для новых взрослых. – [Эл. ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/331423-mednyy-kuvshin-starika-hottabycha.html> (дата обращения: 15.02.2023).
4. Черняк М. А. Массовая литература XX века. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 432 с.

Maria A. Bogatova

The Specifics of the Fairy Tale Narrative in "The Copper Jug of the Old Man Hottabych" by S. Oblomov

The article is devoted to understanding the specifics of the transformation of the fairy tale narrative in "The Copper Jug of the Old Man Hottabych" by S. Oblomov. It has been established that, in contrast to the folklore tale, here, firstly, a complex philosophical concept of being as a text is reflected; secondly, there is a socially critical component; thirdly, the text has an atypical (hypertext) construction, due to the writer's attitude to the game with literary and cultural traditions, due to which parody, self-parody, and an ironic mode of narration arise; with the reader's expectations, which is facilitated by the uncertainty in the development of storylines and the designation of possible plot construction trajectories. The principle of hypertext in the organization of the presentation does not lead to a dual world (two parallel worlds – real and fantastic), but to a multi-world, which creates a feeling of instability of being, subject only to the will of the author.

Key words: S. Oblomov, folk tale, literary tale, remake, tradition.

For citation: Bogatova, M. A. (2023) The Specifics of the Fairy Tale Narrative in "The Copper Jug of the Old Man Hottabych" by S. Oblomov. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 180–186.

Ф. Мохаммадния-Ханай

Жанр новеллы в творчестве Садега Хедаята (на примере новеллы «Заживо погребенный»)

В статье анализируется новелла «Заживо погребенный» Садега Хедаята, который считается создателем современной иранской новеллы. Подчеркивается автобиографизм творчества писателя, солидарность с европейскими мыслителями в оценке состояния современного общества. Указываются особенности новеллистики С. Хедаята: документальный стиль, конфликтный герой.

Ключевые слова: Садег Хедаят, иранская новелла, «Заживо погребенный».

Для цитирования: Мохаммадния-Ханай, Ф. Жанр новеллы в творчестве Садега Хедаята (на примере новеллы «Заживо погребенный») // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 187–189.

Садег Хедаят (1903–1951) был одним из известных иранских писателей, который благодаря своему рождению в аристократической и богатой семье в подростковом возрасте выучил французский язык во время обучения во французском лицее в Тегеране. Впоследствии учился в Бельгии и во Франции, занимался переводами с французского и немецкого языков (переводил произведения Кафки и Сартра). Садег Хедаят вел активную деятельность в области иранской культуры и в своем творчестве использовал сюжеты из народного творчества, чтобы возродить иранский фольклор. Он был первым, кто провел систематическое исследование фольклора Ирана. Кроме того, он пытался очистить персидский язык от арабских заимствований.

Садег Хедаят посвятил свою жизнь изучению иранской истории, культуры, фольклора. Особенно его привлекало творчество Омара Хайяма. В 1923 году он подготовил к печати исследовательские материалы о Хайяме «Рубайят-э Хаким Омар-э Хайям» (Четверостишия Хайяма), в 1934 году исследование «Таранеха-ие» Хайям» (Мелодии Хайяма). Они явились не только первыми в Иране солидными трудами о творчестве Хайяма, но и свидетельством серьезных знаний, незаурядных способностей и теоретической зрелости 20-летнего автора.

Период его творческой деятельности совпадает с правлением первого Пехлеви – Резы шаха. Аль Ахмад, современник писателя, отмечал, что «Хедаят – дитя конституционного периода и писатель периода диктатуры» [3, р. 22].

В истории литературы каждого народа есть писатели, которые выезжали в другие страны с целью повышения уровня знаний, чтобы новыми знаниями повысить уровень науки в своей стране. Хедаят для изучения древнеиранской культуры и религии выезжал в Индию в поселение парсов, Францию для знакомства с современной европейской и русской литературой. В наибольшей степени его интересовало творчество Э. По, Гоголя, Мопассана, Сартра, Чехова, Рильке, Кафки.

Садег Хедаят был одним из тех, кто внес много изменений в национальный литературный процесс. Изучая русскую (Чехова), французскую (Мопассана, Сартра) и европейскую литературу (Кафка, Рильке) и кино той эпохи, он подтолкнул литературу Ирана к модернизации. Садег Хедаят был одним из писателей, которые вводили просторечие в литературу после сасанидской эпохи, потому что до этой эпохи народные разговорные слова не могли входить в поэзию и литературу.

Он старался использовать модернистские приемы, символы и знаки в своих работах, чтобы донести концепцию до зрителя и своей миссией он считал донести до зрителя послания, скрытые в его произведениях. Он признавал, что будущие поколения Ирана определенно лучше поймут то, что скрыто в его работах.

Садег Хедаят считается создателем современной иранской новеллы. Новелла «Заживо погребенный» – это начало собственного творчества Хедаята. «Заживо погребенный» – книга, содержащая 9 рассказов, самый главный из которых – одноименная новелла «Заживо погребенный». Некоторые считают, что эта история является отражением жизни и мыслей самого Хедаята. Действительно, в новелле отражены факты биографии самого автора: переезд в Европу для продолжения образования, романтическая влюбленность, одиночество, попытка самоубийства, случившаяся во Франции.

Хедаят написал рассказ «Заживо погребенный» в то время, когда безуспешно пытался покончить жизнь самоубийством, о котором он писал: «Нет, никто не решает покончить жизнь самоубийством. Самоубийство находится внутри некоторых людей. Это в самой их природе, они не могут избежать этого. Все боятся смерти, а я боюсь своей жизни. Как ужасно, когда смерть не хочет человека и отвергает» [4, р. 11].

Самый главный и единственный конфликт новеллы – внутренний конфликт героя, ощущение ненужности, одиночества в этом мире. Герой винит себя в том, что потерял способность жить. Чтобы выбраться из этого затруднительного положения, в которое он попал, он не только не прилагает ни малейших усилий, но и решается на самоубийство. В новелле очевиден взгляд на жизнь как абсурд, что было свойственно модернистской литературе, творчеству Кафки и Рильке, которые привлекали Хедаята. Хедаят перевел новеллу Кафки «В исправительной колонии» и предпослал ей предисловие «Послание Кафки», в котором написал: «Этот мир непригоден для жизни. В нем душно». Это говорит о том, что кафкианские идеи о бессмысленности жизни были Хедаяту близки.

Садег Хедаят не любил иранские суеверия и традиции, социальный и бытовой консерватизм иранского общества. В новелле «Заживо погребенный», когда главный герой описывает свою похоронную церемонию, отчетливо видно его неприятие обрядов иранского народа того времени.

«Заметное влияние на творчество писателя оказала западноевропейская декадентская литература, которая нашла отражение в рассказе «Zende be gur» («Заживо погребенный») написанном в Париже. Рассказ был опубликован в

1930 г. в Тегеране в одноименном сборнике. Герой этого произведения «испытывает миллион терзаний и в своей бессилии побороть стихию зла оказывается заживо погребенным» [1, с. 40].

В подтверждение этого Садег Хедаят в рассказе «Заживо погребенный» сказал: «Все, что я делал, и то, что я хотел сделать, все казалось мне бессмысленным. Я думал, что это было смешно, всю мою жизнь» [4, р. 28].

Стиль новелл Хедаята достаточно ясен, что отличает его произведения от произведений других писателей. Темы большинства новелл Сади́га Хедаята схожи между собой, и история идет по определенному пути. Новеллы больше похожи на репортажи, чтобы читатель мог почувствовать характер рассказа. Также герой рассказа не ищет причину такого образа жизни и конфликтного мышления внутри себя, а винит внешние факторы. Он находит оправдания каждому поступку, чтобы не винить себя. Это сходство в поведении персонажей новелл критики объясняют автобиографизмом персонажей, созданных Хедаятом. Так, иранский писатель Дастгейб отрицает «абсурдизм и наличие философского отчаяния у Хедаята» и говорит, что «размышление о смерти является одной из основ мысли Хедаята, той самой мысли о смерти, которую можно увидеть в стихах Фирдоуси, Хайяма, Молави и Хафеза» [2, pp. 39–40].

В результате можно считать Хедаята писателем, который в своей изоляции и одиночестве, исследуя свою личность, создает новый тип характера и новый, психологический, стиль письма.

Список литературы

1. Персидская проза XX – XXI веков: хрестоматия / Составители: М. Н. Ахмедова, А. М. Нигматуллина. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2019. – 147 с.
2. Dastghib, Abdul Ali. Criticism of Sadegh Hedayat's works. – Tehran: Sepehr. – Pp. 40–39. (In Persian).
3. Hedayat, Al-Ahmed Jalal. The Blind Owl / Seven articles, third edition. – Tehran: Majid 2004. – 168 p. (In Persian).
4. Hedayat, Sadegh. Zنده be gūr (Buried Alive). – Tehran: Amir Kabir, 1963. – 131 p. (In Persian).

Faeze Mohammadnia-Khanai

The Genre of the Short Story in the Work of Sadeg Hedayat (on the Example of the Story "Buried Alive")

The article analyzes the short story "Buried Alive" by Sadegh Hedayat, who is considered the creator of the modern Iranian short story. Emphasizes the autobiographical nature of the writer's work, solidarity with European thinkers in assessing the state of modern society. The features of S. Hedayat's short stories are indicated: documentary style, conflict hero.

Key words: Sadegh Hedayat, Iranian short story, "Buried Alive".

For citation: Mohammadnia-Khanai, F. (2023) The Genre of the Short Story in the Work of Sadeg Hedayat (on the Example of the Story "Buried Alive"). Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 187–189.

Раздел 3. Арсенал поэтических средств классической и современной литературы

Е. Ю. Шестакова, П. Ю. Лобанова

Образное воплощение темы узничества в поэзии А. Н. Апухтина 1850-х – 1860-х гг.

В лирике русского поэта XIX века А. Н. Апухтина (1840–1893), созданной в 1850-е – 1860-е гг., одной из ведущих стала тема узничества. Образным воплощением темы явились образы «оков» и «плена». Появление темы узничества в лирике А. Н. Апухтина обусловлено социально-политической ситуацией в стране. В гражданской поэзии звучит протест против социального, политического, духовного давления, которое власть оказывает на человека. Образ России в осмыслении поэта предстает в состоянии «плена», «оков», «уз». Образ Петербурга в лирике А. Н. Апухтина обретает символическое значение, тесно связанное с представлением о пребывании города и его жителей в духовных «оковах». Тема любви близко соприкасается с темой узничества. Любовь рассматривается как духовный «плен» лирического героя, сопрягающийся с состоянием душевных тревог, страданий и мучений. Любовная тематика воплощается через образный ряд «оков», «уз» и включается в общий контекст темы узничества.

Ключевые слова: тема узничества, русская поэзия, А. Н. Апухтин, образ «плена», образ «оков», духовная свобода, тема любви.

Для цитирования: Шестакова Е. Ю., Лобанова П. Ю. Образное воплощение темы узничества в поэзии А. Н. Апухтина 1850-х – 1860-х гг. // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 190–198.

В конце XIX века поэтическое творчество Алексея Николаевича Апухтина (1840–1893) было высоко оценено отечественными писателями и поэтами. А. А. Фет, Ф. И. Тютчев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, В. Соловьев оставили отзывы о высоком художественном достоинстве его лирики. Не вызывает сомнения тот факт, что в историю русской литературы он вошел преимущественно благодаря поэтическим текстам, которые позже стали классическими романами, например, «Разбитая ваза» (1870), «Ночи безумные, ночи бессонные» (1876), «Пара гнедых» (1895). При этом вклад А. Н. Апухтина в развитие русской поэзии значителен и несомненен. Одной из сквозных тем его лирики стала тема узничества.

В 50-е годы XIX века в Европе прошел ряд революций. В России эпоха либерализма завершилась со смертью Николая I. Наступает период, который получил название «мрачное бессилие». Правительство начинает реагировать на обстоятельства, происходящие внутри страны. Основным методом управления становится подавление любого бунта, мятежа, протеста. Так, усмиряются крестьянские волнения, предпринимаются различные угнетающие меры по отношению к оппозиционным высказываниям в обществе. Преимущественно преследованиям подвергались ведущие отечественные литераторы (поэты и

писатели), критики. В этот период оказались сосланы М. Е. Салтыков-Щедрин, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, В. Г. Белинский.

Однако так называемое «мрачное семилетие» не стало остановкой в литературном развитии. 1850-е годы – это время формирования нового пути продвижения русской литературы, новых художественных возможностей изображения человека и действительности. 1846–1850 гг. стали исключительным явлением в истории русской литературы. Ведущие писатели и поэты перестают печататься в журналах. А. И. Герцен так высказался по поводу этого явления: «Русская поэзия онемела» [2, с. 52]. Одной из причин преодоления «равнодушия» к поэзии в 1850-е гг. является проявление интереса поэтов к внутренним переживаниям человека. В этот период на литературную арену выходят Н. А. Некрасов, А. Н. Майков, Я. П. Полонский, А. А. Фет, К. М. Фофанов и др. В этот ряд можно поместить и А. Н. Апухтина. Именно с 1850-х гг. в лирике поэта внутренние переживания лирического героя находят выражения в теме узничества. Узничество здесь не всегда означает непосредственные узы, тюремное заключение или ссылку. Тема узничества обретает иносказательный, метафорический смысл. Это, прежде всего, ощущение внутренней духовной несвободы, плена, которое выражается в неприятии окружающей действительности.

Например, в стихотворении А. Н. Апухтина «Глянь, как тускло и бесплодно...» (1858) раскрывается тема плена души. Здесь чувства лирического героя соотнесены с состоянием природного мира: «Глянь, как тускло и бесплодно / Солнце осени глядит, / Как печально дождь холодный / Каплет, каплет на гранит» [1, с. 109]. Внутреннее состояние безысходности, угнетенности человека сопрягается с внешними картинами осеннего увядания природы.

Образ солнца здесь предстает в его противоположном значении. Традиционно солнце соотносится с представлением о жизни, энергии, полноте существования. Однако поэту ближе образ тусклого, безжизненного солнца, так как оно в полной мере отражает его внутреннее состояние, настроение. Поэт высказывает мысль о том, что страдания являются признаком жизни души, поэтому они неразрывно связаны с существованием человека. Он мечтает о том, чтобы «страсть хоть на мгновенье / отуманила глаза» и грянула «долгая гроза» [1, с. 109]. Снова мы видим соотнесение человеческих чувств и природного состояния. Как гроза нарушает сонное, одурманивающее спокойствие природного мира, так и страсти должны оживить душу человека, вырвать ее из духовного сна, оцепенения.

Страсти, без сомнения, являются причиной человеческих страданий. Однако отсутствие страстей и, как следствие, страданий становятся признаком скучной, омертвелой жизни: «Так без страсти, без свободы / Увядая день за днем, / Скучно длятся наши годы / В ожидании тупом» [1, с. 109]. Духовная безжизненность свойственна всему поколению. Отсюда появление в текст местоимения «мы». Картина увядающей осенней природы отражает духовное угасание молодых людей.

Тема узничества в лирике А. Н. Апухтина 1850-х гг. проявляется и как невозможность высказаться, в полной мере проявить себя, свое поэтическое

дарование. В стихотворении «Поэт» (1854) звучит *мотив невыразимости*, невозможности высказать все, что лирический герой видит вокруг себя. Автор с горечью отмечает, что современные поэты вынуждены молчать, так как это является законом окружающего общества, обывателей: «Толпа сказала: "Не дерзай / Гласить нам истину холодными устами / Не нужно правды нам, скорее расточай / Запасы льстивых слов пред нами"» [1, с. 47]. Поэта подавляет необходимость молчания, подчинения мнению толпы, в результате чего истинное, настоящее творчество перерастает в «ржавчину искусства» [1, с. 47]. В завершении своей исповеди А. Н. Апухтин задает риторический вопрос: «Таков ли был питомец Феба / <...> когда в простых и сладких звуках / творцу миров он гимны пел?» [1, с. 47]. Автор сам отвечает на поставленный вопрос. Поэт должен быть свободным для того, чтобы создавать истинное искусство. Только в тишине и соединении с природой возможно, чтобы «поэта песни раздавались» [1, с. 47].

В 1850-е гг. русская интеллигенция разделилась на западников и славянофилов. Многие отечественные поэты высказывались против славянофилов, отмечая то, что они сохраняют верность старым устоям, не дающим возможность развиваться культуре страны. А. Н. Апухтин не остался в стороне от этой дискуссии. В стихотворении «К славянофилам» (1856) поэт обращается к приверженцам этого движения с призывом образумиться. Начинается стихотворение с ироничной интонации, поэт называет славянофилов «квасными патриотами» [1, с. 65], подразумевая под этим наигранный характер их патриотизма. Лирический герой стыдит славянофилов за такое отношение к родине, вспоминая о множестве страданий и горя, которые пришлось испытать жителям России. Он сравнивает россиян с бедными рабами, которым приходится долгое время владеть на себе оковы бытия. А. Н. Апухтин хочет свободы для своей страны и людей, которые в ней живут.

Протест против окружающей действительности обнаруживается в стихотворении А. Н. Апухтина «Современным витиям» (1861). В основе художественной структуры произведения лежит доминирующая смысловая *антинomia* «я» / «гнетущие и послушные злодеи и рабы» [1, с. 130]. Лирический герой задыхается в атмосфере лжи, злобы, ненависти и лицемерия. Именно земной мир осознается темницей, тюрьмой. Он жаждет духовной свободы, внутреннего покоя, правды. Оглядываясь вокруг, лирический герой А. Н. Апухтина обнаруживает тотальное, беспросветное безверие, бездуховность, безнадежность. Он страстно восклицает: «Я хочу во что-нибудь да верить» [1, с. 130]. Тема веры здесь тесно соприкасается с темой любви: «Что-нибудь всем сердцем полюбить!» [1, с. 130]. Речь идет не о любви к женщине (хотя, возможно, и подразумевается как одна из сторон любви). Это любовь ко всему миру, каждому человеку. Лирический герой сравнивает себя с монахом, желая обрести идеалы и истинную жизненную цель.

Тема странничества, возникающая в тексте, соединяется с темой отшельничества, аскетического пути христианского схимника. Вместе с тем в подтек-

сте намечается библейская тема блуждания евреев по пустыне. Образ «горячего песка» соотносится с темой трудностей и испытаний, неизбежно выпадающих путнику. Образ «земли обетованной» осознается как желанная цель, духовный источник, обретение цели и прекращение исканий и мучений. Возможность находиться в состоянии поиска осмысливается поэтом как настоящая духовная свобода. Лирический герой жаждет полной, насыщенной жизни: «Чтобы слезы падали ручьями, / Чтоб от веры трепетала грудь, / Чтоб с пути, пробитого веками, / Мне ни разу не пришлось свернуть!» [1, с. 130]. Жизнь без чувств видится ему бессмысленной и ненужной. Духовная свобода понимается как наполненность разнообразием чувственного существования, переживание широкого спектра эмоций. Конечная цель героя-путника – обретение «оазиса в золотых странах» [1, с. 130]. Образ золотого цвета в данном случае соотносится с темой райского Эдема. Конечной целью жизненного путешествия странника является райская обитель, соединение с Богом.

Путь этот долог и труден, полон испытаний и страданий, но одновременно с этим прекрасен и удивителен: «Чтоб глаза слипались от дороги, / Чтоб стограла жаждою уста, / Чтоб мои подкашивались ноги / Под тяжелым бременем креста» [1, с. 130]. Образ креста выражает значение страдания, его неизбежность, неотвратимость и одновременно с этим необходимость для духовного возрастания человека. Вырваться из уз мира, лежащего во зле и неправде, можно только после смерти. Пространство инобытия интерпретируется как желанная обитель любви, красоты, правды и свободы.

В стихотворении «Селенье» (1858) звучит *мотив тоски о прошлых временах*, когда можно было услышать «песни в отдаленье», и «лесом красилась земля» [1, с. 105]. Однако сейчас не растет урожай, потому что долгое время русские люди живут в неволе, рабстве. Лирический герой страдает из-за духовного застоя, который переживает родина. Но его не покидает вера в лучшее: «С ваших плеч спадут оковы, / Перегнившие на вас!» [1, с. 105]. А. Н. Апухтин не случайно использует эпитет «перегнившие оковы». Он имеет в виду, что в России наступит время свободы, и физической, и духовной, так как старые оковы изжили себя. Автор ободряет своего читателя, высказывая надежду на возможность будущего освобождения, тесно связанного с идеей просвещения народа.

В лирике середины XIX века образы «оков» и «плена» обретают определенное значение. Подразумеваются оковы души, не дающие творческому человеку полностью выразить себя, чувство негодования из-за необходимости скрывать свои личные переживания от окружающего мира. Возникает тема протеста против «оков» – внутренней и внешней тюрьмы. Поэтому многие поэты ощущают своё одиночество среди окружающих людей, находясь в «плену» собственных чувств и размышлений. Авторы сравнивают «плен» с духовной смертью.

В лирике А. Н. Апухтина можно встретить такие настроения и мотивы. Стихотворение «Молодая узница» (1858) делится на две части. Первая часть строится как монолог Музы, во второй поэт как будто пробуждается ото сна.

Молодая узница находится в заточении и видит лишь отблески лазури. Лазурный цвет принято считать цветом верности и надежды. Из этого можно сделать вывод, что она верит в будущее, надеется на освобождение: «Тюрьма гнетёт меня напрасно: впереди / Лети, лети надежда смело» [1, с. 227]. Узница размышляет о смерти, но приходит к решению, что в жизни она ещё много не видела, не до конца узнала её. Героиня обращается к смерти, говоря о том, что не боится быть забытой. На этом монолог узницы заканчивается и начинается вторая часть. Пробуждаясь ото сна, лирический герой ощущает вдохновение и начинает писать стихи. Вместе с тем он боится своего состояния, так как не хочет стать заложником, впасть в оковы поэтической увлеченности.

Тема жизни без свободы, в состоянии «плена», окрашивается в русской лирике середины XIX века в мрачные тона. Судьба человеческая в представлении поэтов была неразрывно связана с несвободой от власть предержащих. С «оковами» у отечественных поэтов ассоциируется образ города, суэта которого мешает слушать истинный голос собственного поэтического дара.

Особое значение в лирике этого периода обретает образ Петербурга. Это вызвано несколькими факторами. Во-первых, Петербург в XIX веке становится литературной столицей. Во-вторых, в середине XIX столетия в Санкт-Петербурге происходит ряд важных политических событий, оказавших влияние на жизнь всей России. В какой-то степени этот город становится центром взаимодействия России не только с Европой, но и со всем миром. Стоит отметить, что любое послепушкинское поколение, так или иначе, говорило о своем неприятии Петербурга. Исключением не стала и поэзия А. Н. Апухтина. В стихотворении А. Н. Апухтина «Шарманщик» (1855) раскрывается тема Петербурга. Отметим, что образ шарманщика широко используется в русской литературе. У А. Н. Апухтина шарманщик сохраняет признаки своего иностранного происхождения и неуместности в рамках русской действительности. С. П. Сорокина в своей статье приводит следующее наблюдение: «Шарманка и шарманщик предстают как устоявшаяся часть простонародной культуры» [10, с. 208], что очевидно уже в начале стихотворения. Шарманщик тоскует по своей родине, здесь он ощущает себя так, будто находится в заточении. Вспоминая родные края, «он видит вечный Рим <...>» [1, с. 62]. Далее появляются торговка в рубище и девочка, которые глядят на Север и ждут шарманщика с золотом. Торговка и девочка являются представителям бедного сословия, которые ждут какого-то подарка судьбы. Художественное пространство обретает черты двоемирия. Шарманщик погружается в себя, уходит в собственный внутренний мир, где тихо и спокойно, и этим освобождается от внешних оков. Перед собой чужестранец видит дерево (мирт), образ которого приобретает символическое значение, олицетворяет тишину, мир и наслаждение. Шарманщик, погружаясь в собственные воспоминания, представляет теплые края, безмятежные, гармоничные дали, и этим отгораживается от суеты и трудностей окружающего мира. Однако все равно приходится возвращаться к реальности, где его ждет холод, голод и «мочит дождь». В стихотворении повторяется строчка: «И тонут, и скользят в грязи его калоши» [1, с. 62]. Образ-вещь (калоши) имеет

несколько значений. Он обозначает социальную принадлежность героя. А. Н. Апухтин специально делает акцент на том, что калоши тонут и скользят в грязи прошлого, отжившего. Прошлые устои заставляют шарманщика находиться в плену действительности, что он категорически не желает. *Мотив грязи* и *образ дождя* являются реминисценцией лирического цикла Н. А. Некрасова. Однако данная литературная отсылка носит ненавязчивый характер.

В стихотворении «Петербургская ночь» (1863) поэт выражает свое отношение к городу: «Ты затаил в себе много страданья, / Много пороков и зла» [1, с. 63]. Образ Петербурга здесь тесно связан с представлением о несвободе, плене. В основе художественной структуры стихотворения находятся два образа: невесты и «поседелого жениха» [1, с. 63]. Образ невесты является воплощением темы России, а образ седого жениха осмысляется метафорическим воплощением пережитков прошлого, с которыми пора расстаться. Невеста страдает от того, что она выходит замуж по расчёту. Однако она вынуждена пойти на такой шаг, так как её семья обременена долгами. Видя эти страдания, поэт, «труженик бедный искусства» [1, с. 63], сострадает невесте – России – и одновременно с этим теряет вдохновение. Он считает, что всё, что происходит в родной стране, является колдовским сном. Далее появляется смысловая оппозиция *поэт* / «рослый мужик с топором» [1, с. 63], который жаждет богатства и денег. Автор задает риторический вопрос: «Что ему люди теперь?» [1, с. 63]. Он горестно восклицает, сознавая, что изменить что-либо невозможно: «Боже мой! Сколько незримых страданий! Сколько невидимых слез!» [1, с. 63]. Стихотворение имеет кольцевую композицию. Четверостишия, начинающие стихотворения, появляются в конце текста. Они посвящены *проблеме бессонницы*, которой подвержен автор, ощущающий себя в состоянии внутреннего плена. Это вызывает у поэта сильные страдания. Важным также представляется *тема игры света и тьмы*. Вместе с тем среди ночной непроглядной темноты виден «тусклый огонь фонарей» [1, с. 63], который символизирует надежду на лучшее, светлое будущее России.

Стихотворение А. Н. Апухтина «К морю» (1867) также посвящено осмыслению автором социальной, политической, духовной ситуации, которая сложилась в России. Центральным образом произведения является *образ моря*. Он осмысляется как символ свободы, непримиримости с роком, судьбой. Образ моря олицетворяется, автор обращается к нему как к чувствующему и размышляющему существу. Лирический герой как другу поверяет морю собственные переживания. Он находится в состоянии долгого ожидания, которое не приносит никаких плодов. Внутренняя тревога приводит к ситуации мучительной бессонницы. Автор вводит *образ «неведомой силы»*, который является чем-то большим, нежели физическое существо. Очевидно, здесь имеется в виду Божественное Провидение – сила, которую невозможно постичь ограниченным человеческим разумом [7]. Эта «неведомая сила» знает будущую судьбу героя, любит и сострадает ему. «Неведомая сила» приходит к лирическому герою несколько раз, заставляя его тосковать и томиться. Поэт находится на берегу, на

краю земли. Лирический герой размышляет о том, что он страстно желает сбросить оковы, которые его тяготят, но не может справиться с этой задачей. Эпитет «темное» характеризует море как глубокое, необъятное, мощное. Лирический герой, обращаясь к морю, просит у него сил, чтобы освободиться от оков: «Теперь довольно. Уж мне прежних дней не видеть, / Но если суждено мне дальше жизнь влачить, / Дай силы мне, чтоб мог я ненавидеть, / Дай ты безумье мне, чтоб мог я позабыть!» [1, с. 145].

Тема любви в лирике А. Н. Апухтина предстает в неразрывной связи с темой унизительности и мотивом страданий от плена. Обратимся к стихотворению «Грусть девушки» (1858). Начинается текст с определения душевного состояния героини: «Жарко мне! Не спится <...>» [1, с. 107]. Не стоит воспринимать это буквально, не только жара не даёт уснуть девушке. Ей душно, её мучает бессонница из-за внутренних переживаний, тревог, волнений. Обратим внимание на цветовую символику произведения. Месяц – красный, этот образ передает состояние беспокойства и тревоги героини. Эпитет «красный» (месяц) отражает связь стихотворения с народной песней. Внутреннее состояние девушки соотносится с состоянием окружающей природы. Вечерний воздух наполнен запахом конопли, который манит героиню, зовет её вырваться из плена на волю. Девушка задаётся вопросом, что ее тревожит, и сначала не находит ответа. Однако читателю ясно, что героиня боится признаться себе, что ей не даёт уснуть несчастная любовь. Стихотворение строится с помощью повторов. В тексте несколько раз повторяются первые строки стихотворения, что подчеркивает мотив нарастания тревожности лирической героини. Стихотворение делится на две части. Вторая часть раскрывает первую. Девушка знает, кто является причиной её бессонницы, но боится признаться себе в этом. Страх обусловлен запретным характером любовной ситуации. Во второй части всё объясняется. Читателю становятся очевидными истинные причины девичьих страданий. Душевные метания и муки героини связаны со свадьбой, которая будет проходить в «дремучем лесу» [1, с. 107]. Образ дремучего леса многозначен и ценностно значим. Лес сопряжен с представлением о страшном, мрачном, пугающем, что связано со свадьбой. Свадьба является для девушки совсем не радостным событием, потому что она выходит замуж за нелюбимого, «седого жениха» [1, с. 107]. Невеста хочет сбежать, освободиться от предстоящего ей плена, но не может, так как в этом случае она вынуждена нарушить волю родителей. Стихотворение имеет кольцевую композицию. Это отражает будущую ситуацию, связанную с героиней: девушке предстоит не один раз возвращаться мысленно к размышлению о своей судьбе, поиску выхода из плена нежеланного брака и вновь переживать трагедию собственной жизни.

Стихотворение «Опять весна!» написано А. Н. Апухтиным в 1860 году. Традиционно весна связана с приятными, радостными, светлыми чувствами. Однако лирический герой, напротив, ощущает тоску от тягостных воспоминаний, сожалеет о своей напрасной жизни. Структурно и содержательно стихо-

творения делится на две части. В первой части раскрывает *тема единения природы и человека*. Для лирического героя весна – это счастье, восторг, радость, потому что весной его посещает Муза. Автор подчеркивает, что весна является вдохновением для поэта. Третью строфу можно назвать условной границей между двумя частями. Именно в ней мы узнаём о несчастной любви поэта, о том, как эта любовь его изменила. Сейчас природа уже не так доброжелательна по отношению к лирическому герою, как это было в начале стихотворения. Поэт торопит время и с нетерпением ждёт прихода зимы, покоя, смерти. Весна в осмыслении автора олицетворяет прошлое героя, а зима связана с будущим. Лирический герой хочет скорого наступления зимы, чтобы найти успокоение и не испытывать сильные страсти. Однако весна не отпускает его, просит прошлое остаться с ним и после смерти. В стихотворении «Опять весна!» любовь осмысливается как плен для лирического героя, она является причиной его душевных страданий. Смена времен года отражает изменения, происходящие во внутреннем мире поэта. Но, несмотря на то что лирический герой страдает от любви, он не хочет отпустить своё прошлое.

Подводя итоги нашего исследования, отметим, что в поэзии А. Н. Апухтина 1850-х – 1860-х гг. широко представлены образы «оков» и «плена». Безусловно, на творчестве поэта не могла не отразиться политическая ситуация в стране, которая раскрывает один из аспектов рассмотрения темы узничества. В гражданской лирике поэта выражен протест против социального, политического, духовного давления, которое власть оказывает на человека. В России, по мнению автора, нет места свободе, ее жители находятся во власти уз. Образ Петербурга обретает символическое значение, предстает средоточием духовных «оков», опутавших Россию. В лирике А. Н. Апухтина тема любви тесно соприкасается с темой узничества. Любовь рассматривается как духовный «плен», осмысливается в контексте темы «оков» – душевных мук и страданий.

Список литературы

1. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1991. – 448 с.
2. Герцен А. И. О развитии революционных идей в России. Произведения 1851–1852 годов // Герцен А. И. Собр. соч. в 30 т. Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1954–1965. – Т. 7. – 474 с.
3. Жукова И. М., Нежданова Н. К. Образы пространства и времени в русской поэзии XIX–XX веков: монография. – Курган: Изд-во Курганского гос. университета, 2012. – 224 с.
4. Иезуитова Р. В. К 150-летию со дня рождения А. Н. Апухтина. «Звезда разрозненной плеяды» // Русская речь. – 1990. – № 6 (ноябрь–декабрь). – С. 10–15.
5. Клюкина А. В. «Поэта в сердце дар примите...» (Сердце в лирике В.Г. Бенедиктова) // Русская речь. – 2012. – № 4. – С. 3–8.
6. Коровин В. И. Творчество В. Г. Бенедиктова в историко-литературном процессе 30–70-х годов XIX века // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2003. – № 4 (32). – С. 97–100.
7. Маслова В. А. «Неведомая сила»: ирреальность и безумие в русской поэзии // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2022. – № 4. – С. 213–220.
8. Отрадин М. В. А. Н. Апухтин // Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1991. – С. 5–38 (Библиотека поэта. Большая серия).
9. Отрадин М. В. А. Н. Апухтин. 1840–1893 // Сочинения: Стихотворения; Проза. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 5–18.
10. Сорокина С. П. Шарманка и шарманщики в русской литературе 1840-х гг. // STUDIA LITTERARUM. – 2021. – № 6. – С. 206–227.

Elena Yu. Shestakova, Polina Yu. Lobanova

Figurative Embodiment of the Theme of Captivity in A. N. Apukhtin's Poetry of the 1850s – 1860s

In the lyrics of the Russian poet of the XIX century A. N. Apukhtin (1840–1893), created in the 1850s – 1860s, one of the leading themes was the theme of captivity. Images of "shackles" and "captivity" were the figurative embodiment of the theme. The appearance of the theme of captivity in the lyrics of A. N. Apukhtin is due to the socio-political situation in the country. In civic poetry, there is a protest against the social, political, and spiritual pressure that the government exerts on a person. The image of Russia in the poet's understanding appears in a state of "captivity", "fetters", "bonds". The image of St. Petersburg in the lyrics of A. N. Apukhtin acquires a symbolic meaning, closely related to the idea of the stay of the city and its inhabitants in spiritual "fetters". The theme of love comes into close contact with the theme of captivity. Love is considered as a spiritual "captivity" of the lyrical hero, coupled with a state of mental anxiety, suffering and torment. The love theme is embodied through a figurative series of "shackles", "bonds" and is included in the general context of the theme of captivity.

Key words: theme of captivity, Russian poetry, A. N. Apukhtin, image of "captivity", image of "fetters", spiritual freedom, theme of love.

For citation: Shestakova, E. Yu., Lobanova, P. Yu. (2023) Figurative Embodiment of the Theme of Captivity in A. N. Apukhtin's Poetry of the 1850s – 1860s. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 190–198.

Е. Н. Алымова

К вопросу о неоднозначной природе образа Ятя (на материале пьесы А. П. Чехова «Свадьба»)

Статья посвящена интерпретации образа Ивана Михайловича Ятя как одного из наиболее противоречивых в «малой» драматургии А. П. Чехова. Особое внимание уделяется «говорящей» фамилии героя, которая рассматривается в мифологическом, историческом и лингвокультурологическом аспектах. Автор приходит к выводу, что в финале пьесы персонаж предстает перед зрителем/читателем как «свой» на пиршестве пошленькой обывательской жизни.

Ключевые слова: И. М. Ять, герой, пьеса, «говорящая» фамилия, ситуация выбора.

Для цитирования: Алымова Е. Н. К вопросу о неоднозначной природе образа Ятя (на материале пьесы А. П. Чехова «Свадьба») // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 198–204.

В художественном наследии А. П. Чехова одноактная драматургия представляет феномен. Связанные особенностями поэтики с ранней юмористикой писателя так называемые «малые» пьесы намечают творческие перспективы А. П. Чехова в области большой драматургии. Говоря о новаторской природе как многоактной, так и одноактной драматургии писателя, ученые обращают преимущественное внимание на поиски А. П. Чеховым принципиально новых драматургических приемов и возможностей создания характеров. Об этом свидетельствует и письмо А. П. Чехова к брату Александру от 24 октября 1887 года: «Современные драматурги начиняют свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами – пойдика найди сии элементы во всей России <...>. Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела

(хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал... Удалось ли мне это, не знаю...» [4, II, с. 137–138]. В своем стремлении к созданию сложного характера, в отказе от однозначного изображения человека и прямолинейных оценочных характеристик драматург выводит в качестве действующих лиц «обыкновеннейших» людей, совсем «не героев», которых нельзя интерпретировать однозначно.

Особый интерес в этом отношении представляет образ телеграфиста Ивана Михайловича Ятя из пьесы «Свадьба», жанровую природу которой А. П. Чехов определил как «сцена в одном действии». В «Свадьбе» звучит характерная для творчества писателя мысль о духовной деградации общества, унижении и оскорблении человеческого достоинства. Рассматриваемая пьеса является самой «многолюдной» в «малой» драматургии А. П. Чехова. Однако, несмотря на многочисленность персонажей, все они могут быть разделены на несколько групп, которые мы условно обозначаем как «обыватели», «прогрессисты», «жертвы».

Группу «обывателей» в пьесе представляют прежде всего родители невесты: Евдоким Захарович и Настасья Тимофеевна Жигаловы. Рассматривая электричество как надувательство, а следовательно, являясь противниками научно-технического прогресса в целом, Жигаловы и подобная им «чепуха» (именно так определяет присутствующих на свадьбе гостей Андрей Андреевич Нюнин) проповедуют возврат к дремучим пещерным временам, когда люди имели представление только об огне «натуральном» и не были освещены огнем «умственным». На протяжении всего действия герои позиционируют себя как щедрых и хлебосольных хозяев, заявляют о своей радушии и сердечности:

Жигалов (растроганный, кланяется во все стороны). Благодарю вас! Дорогие гости! Очень вам благодарен, что вы нас не забыли и пожаловали, не побрезгали!.. И не подумайте, чтоб я был выжига какой или жульничество с моей стороны, а просто из чувств! От прямоты души! Для хороших людей ничего не пожалею! Благодарим покорно! (*Целуется.*) [5, XII, с. 116];

Жигалов. Мы, ваше превосходительство, люди не знатные, не высокие, люди простые, но не подумайте, что с нашей стороны какое-нибудь жульничество. Для хороших людей у нас первое место, мы ничего не пожалеем. Милости просим! [5, XII, с. 118];

Жигалов. Значит, от души, ваше превосходительство? Уважаю! Сам я человек простой, без всякого жульничества, и уважаю таких. Кушайте, ваше превосходительство! [5, XII, с. 119].

Однако, чем настойчивее они пытаются убедить окружающих в простоте и душевности своего семейства, тем отчетливее обнаруживается ничтожество и лицемерие Жигаловых, для которых внешние приличия важнее естественных представлений о морали и нравственности.

В отличие от «обывателей», выступающих в пьесе защитниками «многовековой, исстари пошедшей, глубоко укоренившейся России» [1, с. 58], «прогрессисты» в лице Андрея Андреевича Нюнина, Эпаминонда Максимовича

Апломбова считают себя представителями нового, прогрессивного, мира. Являясь людьми заурядными, ничего из себя не представляющими, они претендуют на собственное превосходство и исключительность. Указанные выше персонажи с момента своего первого появления на сцене и до окончания основного действия говорят о собственном благородстве, называют в качестве главного жизненного принципа правду. Иначе говоря, они оперируют категориями, которые должны убедить зрителей/читателей в том, что перед ними люди порядочные, честные, искренние:

Апломбов. Не нравится правду слушать? Ага! То-то! А вы поступайте благородно. Я от вас хочу только одного: будьте благородны! [5, XII, с. 110];

Настасья Тимофеевна. А ты меня не обманываешь, Андрюшенька?

Нюнин. Ну вот, мошенник я, что ли? Будьте покойны! [5, XII, с. 117].

В то же время очевидно, что за маской благородства и принципиальности скрывается расчет, основанный на материальной выгоде. Так, Апломбов просит за Дашенькой, кроме предметов домашней необходимости, два выигрышных билета, а Нюнин присваивает четвертную, предназначенную для оплаты «услуг» генерала.

«Жертвами» амбиций «прогрессистов», равно как и простоты «обывателей», оказываются люди добродушные, отзывчивые, в чем-то по-детски наивные и ранимые, такие, как Федор Яковлевич Ревунов-Караулов. Поддавшись на уговоры Нюнина, герой принимает приглашение и становится участником свадебного пиршества. Если в начале пьесы персонаж принимает льстивые речи Жигаловых за «чистую монету», то в финале он осознает всю пошлость и лицемерие «порядочного общества» и произносит монолог в защиту человеческого достоинства:

Ревунов. Никаких я денег не получал! Подите прочь! (*Выходит из-за стола.*) Какая гадость! Какая низость! Оскорбить так старого человека, моряка, заслуженного офицера!.. Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь что я могу сделать? (*Растерянно.*) Где дверь? В какую сторону идти? Человек, выведи меня! Человек! (*Идет.*) Какая низость! Какая гадость! (*Уходит.*) [5, XII, с. 122]

К сожалению, в своем порыве разбудить человека в человеке Федор Яковлевич одинок: его никто не слышит и не слушает. Всех интересует только судьба 25 рублей.

Если Ревунов-Караулов уходит не в силах стерпеть нанесенную обиду, то Иван Михайлович Ять остается за праздничным столом. По нашему мнению, образ Ятя – один из наиболее противоречивых в «малой» драматургии писателя. Сложность данного образа обусловлена ситуацией выбора, в которой, сам того не замечая, оказывается герой. Персонажу предстоит выбор между тремя условно выделенными нами выше группами действующих лиц, каждая из которых выражает различные взгляды на мир и место человека в нем, воплощает истинные ценности или только их видимость. Но обо всем по порядку. На наш взгляд, «ключом» к пониманию образа героя становится его имя собственное.

Имя «Иван» отсылает нас к устному народному творчеству. Согласно фольклорной традиции, главным действующим лицом русских волшебных и бытовых сказок является Иван – будь то Иван-царевич или Иван-дурак. Если отличительными качествами Ивана-царевича были мужество, смелость, доброта, храбрость и самопожертвование, то успех Ивана-дурака зависел от его хитрости, находчивости и ловкости. И в том, и в другом случае герой выступал носителем некоей высшей справедливости: зло было побеждено, людской порок (зависть, лесть, лживость, трусость и т. п.) наказан. Отчество «Михайлович» также подчеркивает неоднозначную природу персонажа, вызывая ассоциации с медведем. С одной стороны, образ медведя напоминает нам о площадном театре. На Руси медведь, как известно, являлся неотъемлемым атрибутом ярмарочного представления. С другой стороны, медведь – достаточно распространенный сказочный архетип, наделенный силой, мощью, простотой и мудростью. Таким образом, в отчестве героя драматург совмещает две традиции: театральную/смеховую и фольклорную/сказочную. Если цель первой – развлечение и увеселение, то вторая учит добру, знакомит с основами морали.

Не менее интересна «говорящая» фамилия «Ять», восходящая к названию буквы, обозначавшей в древнерусском языке особый звук, впоследствии совпавший с «е». Данная буква употреблялась только в письменной речи. Школьники, умевшие правильно расставлять «ять» в корнях слов, считались отличниками, откуда и появилось идиоматическое выражение «сделать на ять», то есть 'сделать очень хорошо, как следует, как полагается'. Об образованности, широком кругозоре героя свидетельствует не только знание им нескольких иностранных языков, но и начатый им за свадебным столом разговор об электрическом освещении:

Ять. Превосходно, очаровательно! Только знаете, чего не хватает для полного торжества? Электрического освещения, извините за выражение! Во всех странах уже введено электрическое освещение, и одна только Россия отстала [5, XII, с. 113]. Предвосхищая появление Ревунова-Караулова, Иван Михайлович, сам того не желая, поднимает наболевший вопрос об экономической отсталости России, духовной деградации общества, в котором «каждый норовит вступить в брак из-за интереса, из-за денег» [5, XII, с. 114].

С потерей буквенного значения «ять» приобрел значение символическое. Его рассматривают как своего рода эмблему, «символ интеллигенции Серебряного века» [2, с. 117], знак сохранения культурных традиций, воплощающий связь времен. В отличие от «обывателей» и «прогрессистов» Ять обладает культурой общения и поведения. Герой лишен чиновничества, для него Ревунов не столько «генерал», сколько старик, заслуживающий уважения.

По нашему мнению, при характеристике образа Ятя нельзя не сказать несколько слов о его должности. Как мы помним, Апломбов, Нюнин и Жигалов по роду своих занятий связаны с денежными операциями и делопроизводством: Апломбов трудится оценщиком в ссудной кассе, Нюнин – агентом страхового общества, а Жигалов уходит в отставку коллежским регистратором. Ять, служа на телеграфе и передавая телеграммы различного содержания, в

каждой из которых непосредственные чувства, искренние эмоции, имеет дело с людьми. Отсюда человечность, отзывчивость Ивана Михайловича по сравнению с перечисленными выше персонажами. Помимо мифопоэтического и символического, имя собственное персонажа обладает сакральным значением. Иван в переводе с древнееврейского языка означает 'помилованный Богом'; Михаил в иудейском языке имеет значение 'равный, подобный Богу'. Что касается фамилии, то в книге «Азбука для детей и их родителей» Л. В. Климашевский и О. А. Молчанова дают следующее толкование буквы «ять»:

Чтоб Гармонию понять,
Образ "Ять" нам нужно знать.
Что с Небес к нам в Явь пришло,
Уплотнилось, расцвело [3].

В качестве «образов буквицы» названы: Божественная связь; соединение Бытия Мироздания и Земного Бытия; творение Бытия по замыслам Всевышнего; совершенство, лад. Таким образом, имя «Иван», отчество «Михайлович» и фамилия «Ять», объединенные А. П. Чеховым в семантический комплекс, получают большую смысловую нагрузку, переводя ситуацию выбора, в которой оказывается герой, с бытового уровня на бытийный. Из сказанного выше следует, что проблема выбора для героя состоит не только в том, чтобы оказать сопротивление «обывателям» и «прогрессистам» и выступить в защиту «жертв», но и в том, чтобы «понять гармонию», обрести внутреннюю свободу, «выдавить из себя по каплям раба».

Развитие драматического действия свидетельствует о том, что обнаруженные нами положительные качества героя не являются достаточными основаниями для того, чтобы записать его в число антагонистов «обывателей» и «прогрессистов». Более того, на протяжении всего действия Иван Михайлович восхищается Змеюкиной, которая, в свою очередь, не может служить образцом добродетели и высокой нравственности, являясь типичным представителем пошлого обывательского мирка. Возникший за праздничным столом спор также нельзя рассматривать как акт борьбы Ятя с Жигаловыми и Апломбовыми, поскольку после первого же отпора со стороны Настасьи Тимофеевны герой сдается, малодушествует, о чем свидетельствует ремарка «струсив»:

Апломбов. Это намек!

Ять (струсив). И никакого тут нет намека... Я не говорю о присутствующих... Это я так... вообще... Помилуйте! Все знают, что вы из-за любви... Приданое пустяшное.

Настасья Тимофеевна. Нет, не пустяшное! Ты говори, сударь, да не заговаривайся. Кроме того, что тысячу рублей чистыми деньгами, мы три салопа даем, постель и всю мебель. Поди-кась найди в другом месте такое приданое!

Ять. Я ничего... Мебель действительно хорошая и... салопы, конечно, но я в том смысле, что вот они обижаются, что я намекнул [5, XII, с. 114].

Иван Михайлович не смог реализовать изначально заложенные в нем возможности, не проявил достаточной решимости в отстаивании собственного человеческого достоинства. В этом смысле значимым представляется эпизод

ссоры Ятя с Апломбовым, поскольку именно здесь впервые звучит слово «пустяки», ставшее своего рода отличительным знаком тусклой мещанской обыденщины:

Апломбов. И вы поверили? Покорнейше вас благодарю! Очень вам благодарен! (*Ятю.*) А вы, господин Ять, хоть и знакомый мне, а я вам не позволю строить в чужом доме такие безобразия. Позвольте вам выйти вон!

Ять. То есть как?

Апломбов. Желая, чтобы и вы были таким же честным человеком, как я! Одним словом, позвольте вам выйти вон!

Кавалеры (Апломбову). Да оставь! Будет тебе! Ну, стоит ли? Садись! Оставь!

Ять. Я ничего... Я ведь... Не понимаю даже... Извольте, я уйду... Только вы отдайте мне сначала пять рублей, что вы брали у меня в прошлом году на жилетку пике, извините за выражение. Выпью вот еще и... и уйду, только вы сначала долг отдайте.

Кавалеры. Ну, будет, будет! Довольно! Стоит ли из-за пустяков? [5, XII, с. 114–116];

Настасья Тимофеевна. Андрюшенька, где же двадцать пять рублей?

Нюнин. Ну стоит ли говорить о таких пустяках? Велика важность! Тут все радуются, а вы черт знает о чем... (*Кричит.*) За здоровье молодых! Музыка, марш! Музыка! [5, XII, с. 122–123]

Как мы видим, А. П. Чехов в данном случае предьявляет нам один из вариантов замкнутой композиции. Описанная выше ситуация, повторившись вторично, но уже с Ревуновым-Карауловым, напоминает нам о необходимости борьбы не за «три аршина земли», а за «весь земной шар», в противном случае, предостерегает нас драматург, гибели человеческой цивилизации не избежать. Важная чеховская концепция «выдавливания из себя по каплям раба» в отношении Ятя не воплощается. Если в начале пьесы Ять выделяется среди присутствующих на свадебном торжестве гостей своей искренностью и сердечностью, то в финале пьесы он предстает перед зрителем как «свой» на пиршестве пошленькой обывательской жизни.

Список литературы

1. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
2. Каверина В. В., Лещенко Е. В. Буква «ять» как идеологема российского дискурса на рубеже XIX–XX вв. // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2008. – № 3 (016) – С. 117–124.
3. Климашевский Л. В., Молчанова О. А. Азбука для детей и их родителей. – [Эл. ресурс]. URL: <https://velles.site/news/azbuka-dlya-detej-i-ih-roditelej-klimashevskij-l-v-molchanova-o-a> (дата обращения: 20.02.2023).
4. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. – М.: Наука, 1974–1983.
5. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. – М.: Наука, 1974–1982.

Evgenia N. Alymova

On the Ambiguous Nature of the Image of Yat (Based on the Play "The Wedding" by A. P. Chekhov)

The article is devoted to the interpretation of the image of Ivan Mikhailovich Yat as one of the most controversial in "minor" drama by A. P. Chekhov. Particular attention is paid to the fictional character's charactonym, which is considered in the mythological, historical and linguoculturological aspects. The author comes to the conclusion that at the end of the play the character rises to view as an "insider" at the feast of a vulgar philistine life.

Key words: I. M. Yat, fictional character, play, charactonym, situation of choice.

For citation: Alymova, E. N. (2023) On the Ambiguous Nature of the Image of Yat (Based on the Play "The Wedding" by A. P. Chekhov). Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 198–204.

А. А. Чевтаев

Поэтика символизма и неоромантическая аксиология в стихотворении Н. С. Гумилева «Перчатка»

В статье рассматриваются поэтические особенности раннего стихотворения Н. С. Гумилева «Перчатка» (1907), манифестирующего неоромантическое самоопределение лирического «я» в универсуме. Включенный поэтом в состав второй книги стихов «Романтические цветы» данный текст, с одной стороны, демонстрирует укорененность лирического сознания в символистскую парадигму миропонимания, а с другой – свидетельствует о нацеленности поэтического «взгляда» на эмпирическое явление бытия как средоточие чувственных и духовных смыслов. Структурно-семиотический и мифопоэтический анализ данного поэтического текста показывает, что «перчатка» («вещь»), представляя «медиатором» между лирическим «я» и его возлюбленной, символизирует чистоту помыслов и любовную верность. Однако при этом в неоромантическом символизме Н. Гумилева данный куртуазный атрибут телесно-вещественной самоактуализации лирического героя определяется как инициатор движения «во тьму». Гумилевская «перчатка» предстает одновременно и залогом любовного счастья, и онтологическим поводырем в инобытие. Соответственно, в данном стихотворении Н. Гумилева обнаруживается неоромантическое ощущение (предчувствие) равноценности «света» и «тьмы» как бытийной основы мироздания. Гумилевская поэтика символизма в стихотворении «Перчатка» прежде всего ориентирована на познание человеком сущности «темного» измерения универсума и его волевого «светлого» преодоления.

Ключевые слова: Н. Гумилев, лирическое «я», мифопоэтический универсум, неоромантизм, символизм, система ценностей, художественная символика.

Для цитирования: Чевтаев А. А. Поэтика символизма и неоромантическая аксиология в стихотворении Н. С. Гумилева «Перчатка» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 204–217.

В поэтическом творчестве Н. С. Гумилева 1900-х годов наблюдается интенсивное освоение и усвоение художественных принципов символизма. На ранних этапах становления творческого самосознания поэта символистская парадигма мироздания предстает основанием конструирования и смыслового самоопределения гумилевского универсума. При этом рецепция символизма в поэтике Н. Гумилева качественно отличается от художественных практик большинства представителей и «старшего», и «младшего» изводов русского символистского направления. По мысли С. Л. Слободнюка, в творчестве поэта изначально присутствует «антагонизм Гумилева и поэтов старшего поколения» [19, с. 23], реализующийся в явной полемичности по отношению к ценностным установкам символистов и в семантической трансформации ключевых мотивов и образов символистской художественной системы. При всей обоснованности данного суждения, нам оно видится слишком прямолинейным

и редуцирующим многомерный контекст именно символистских исканий, в котором совершается формирование гумилевского поэтического сознания. Конечно, уже в первых творческих опытах Н. Гумилева заметны идеологическая самостоятельность в использовании возможностей символизма и выстраивание диалога с его концептуальными положениями, что в известной степени можно считать началом пути к будущему гумилевскому акмеизму. Однако при этом поэт, во-первых, демонстрирует явное стремление к трансцендентному прорыву в инобытие, а во-вторых, сохраняет и по-своему развивает «сновидческое» погружение в микрокосм, уподобленный макрокосму, что свидетельствует об укорененности его поэтического «я» в символистскую концепцию творческого освоения бытия.

Сложность соотнесения поэтики Н. Гумилева с символизмом определяется прежде всего тем, что поэт с самого начала творческого пути созидает собственный миф о преобразении универсума. Как отмечает М. В. Смелова, в ранней лирике Н. Гумилева «заметны те же две основные тенденции, что и в “неомифологическом” символистском искусстве: создание “авторского мифа” и использование мифологических тем, сюжетов, образов, т. е. стилизация некоторых важнейших в смысловом отношении культурных архетипов» [20, с. 15]. С одной стороны, гумилевская окказиональная мифопоэтика интегрирует символистские представления о взаимосвязи образного слова и реальности, о «заклинательных» возможностях поэтического высказывания. С другой – в художественном мире поэта мифологизируется путь познания сущности миропорядка в его и «посюсторонних», и потусторонних аспектах. Соответственно, в ранних стихотворениях и поэмах Н. Гумилева обнаруживается повышенное (в сравнении с символизмом) внимание к устройству земного измерения бытия и постулируется волевое («неоромантическое») начало как залог ценностно-смыслового постижения мироздания и реонтологизации представлений о человеке.

Думается, что именно актуализация неоромантической «точки зрения» на бытие и последовательное утверждение ценностей неоромантизма в различных мифопоэтических контекстах единого творческого видения взаимодействия микрокосма и макрокосма являются существенным параметром гумилевской поэтики, выводящей ее за рамки символизма. Как констатирует М. Н. Липовецкий, очерчивающий аксиологический контур неоромантизма в русской поэзии, «среди неоромантических ценностей, выдерживающих испытание экстремальными ситуациями, высший авторитет приобретают те, что связаны с трансгрессией – способностью пересекать границы, нарушать правила и идти против ожиданий» [16, с. 17]. Трансгрессивный характер лирических интенций и сюжетостроения наблюдается и в ранней, и зрелой поэзии Н. Гумилева. Сопрягаясь с нарочитой героизацией лирического «я» и/или персонажа, онтологическая трансгрессия становится одновременно и означающим (на уровне сюжета), и означаемым (на уровне художественной идеологии) поэтического текста, что ведет к предельной концептуализации неоромантических представлений в гумилевском творчестве. Как указывает В. Н. Климчукова, в своей ранней поэзии Н. Гумилев «обратился к подлинно романтической

атмосфере экстатичных душевных переживаний, рождавших прихотливые мечты, грезы, сны, вызывавших странные запредельные видения, символизировавшие общечеловеческие идеалы или, напротив, их угасание, подчинив внутреннему, со всеми его “тайнствами”, бытию личности» [12, с. 168]. Именно трансгрессивное движение между «здесь» и «там», явью и сновидением, реальностью и мечтой, жизнью и смертью определяет неоромантическое освоение антиномичных оснований бытия гумилевским лирическим героем.

Наиболее отчетливо и в то же время весьма многозначно символистские и неоромантические представления о мире проявляются во второй книге стихов Н. Гумилева «Романтические цветы» (1908), которая, с одной стороны, продолжает начатую в первом гумилевском стихотворном сборнике «Путь конквистадоров» (1905) линию мифологизации поэтического «я» и его бытийного контакта с миром, а с другой – выводит гумилевскую мифопоэтику на качественно иной уровень. Если в первой поэтической книге эксплицируются мотивы покорения мироздания героизированным «я» и тоски о несбыточности этого акта, то в «Романтических цветах» Н. Гумилев, во-первых, усложняет этот мотивный каркас посредством историко-мифологических образно-символических реалий, а во-вторых, углубляет процесс интериоризации макрокосма устремленным к бытийному идеалу микрокосмом. Сновидения, грезы, мечты в различных вариантах предстают основой и сюжетно-фабульной, и ценностно-смысловой реализации стихотворений поэта. Как подчеркивает М. Баскер, в поэтике «Романтических цветов» наблюдается «постоянная “деконкретизация” исторического и географического фона» поэзии Н. Гумилева и «соответствующее направление ее вовнутрь, в глубины человеческого ума и воображения» [1, с. 29]. По сути, гумилевский неоромантический герой совершает своеобразное «путешествие» по лабиринтам собственного «я», стремясь обрести равновесие между внутренним и внешним аспектами бытийного самоопределения.

Книга стихотворений Н. Гумилева «Романтические цветы» вызывает устойчивый исследовательский интерес в современном «гумилевоведении», и ее поэтика достаточно подробно описана и концептуально осмыслена [1, с. 9–51; 2, с. 122–125; 11, с. 118–120; 12, с. 169–186; 18; 20, с. 15–36; 21]. Существующий опыт рассмотрения данной книги показывает, что поэт, во-первых, принципиально ориентирован на символистскую практику миромоделирования (прежде всего – в ее брюсовском изводе), а во-вторых, нацелен на оккультно-эзотерическое самоопределение лирического субъекта. При этом неоромантические интенции его взаимодействия с миром формируют своеобразный иронический «зазор» между героем и автором, который продуцирует представление лирического субъекта в стихотворениях книги в различных мифологических ипостасях. В этом отношении «Романтические цветы» действительно можно считать ментальным путешествием гумилевского «я» в пространствах собственной души. Однако эта «душа» не изолирует себя от мира и не замыкается в самодостаточном универсуме, что свойственно «старшим» символи-

стам, а, напротив, постоянно ищет выход в «большой» мир – мир романтических свершений. Как показывают исследования поэтики «Романтических цветов», «большинство лирических сюжетов при всем их экзотическом разнообразии содержат общую архетипическую “сему” – выражающую некий экзистенциальный конфликт мужского и женского начала; любовного влечения и злого рока; жизни/красоты и смерти» [11, с. 118]. Бытийная антиномичность существования человека в мире, различные стороны которой высвечиваются в стихотворениях книги, во-первых, предстает в качестве ее онтологического фундамента, обеспечивающего смысловую целостность гумилевского мировидения, а во-вторых, рассматривается поэтом сквозь призму символистских и неоромантических художественных исканий. В этом отношении символизм и неоромантизм очевидно являются магистральными векторами формирования окказиональной мифопоэтики «Романтических цветов», которая впоследствии будет детализироваться и усложняться.

В предлагаемой статье мы обратимся к рассмотрению структурно-семантической организации стихотворения Н. Гумилева «Перчатка», написанного в 1907 году и вошедшего в состав книги «Романтические цветы». Отметим, что, несмотря на серьезные различия трех редакций этой книги (1908, 1910 и 1918 годов), в которых поэт изменял и порядок расположения стихов, и саму структуру целого, исключая из нее некоторые тексты или, напротив, добавляя ранее отсутствовавшие, данное стихотворение представлено во всех версиях «Романтических цветов». Этот факт свидетельствует о несомненной значимости «Перчатки» в гумилевском творческом самосознании и восприятии поэтом этого текста как определенной вехи в процессе концептуализации его художественного универсума.

Особый интерес стихотворение «Перчатка» вызывает именно в аспектах преломления в его поэтике символистских и неоромантических представлений Н. Гумилева, так как, с одной стороны, эти ведущие тенденции построения гумилевской мифопоэтической системы здесь не вполне очевидны, а с другой – определяют субъектную «точку зрения», а через нее – позицию автора-поэта. Основываясь на структурно-семиотическом и мифопоэтическом подходах к изучению художественного текста, мы предлагаем опыт аналитического осмысления поэтики символизма и неоромантической аксиологии в структуре данного стихотворения.

«Перчатка» Н. Гумилева была замечена Ю. Н. Верховским, который в своем очерке гумилевского творческого пути (1925 г.), размышляя над поэтикой «Романтических цветов», указывал, что это стихотворение являет пример «чисто-личной лирики», а также, что в нем предлагается особый женский образ [5, с. 515]. Оставляя пока в стороне оба представленных тезиса (о «лиризме» и о «женственности» мы, конечно, будем рассуждать далее), отметим, что гумилевская «Перчатка» практически игнорируется в «гумилеведческих» исследованиях и не только не становится объектом специального рассмотрения, но и, чаще всего, просто не упоминается. Постараемся заполнить эту лауну. Уже заглавие данного стихотворения, которое появляется у Н. Гумилева не сразу (в

редакциях 1908 г. и 1910 г. этот текст обозначен по первой строке – «На руке моей...» и «На руке моей перчатка...» соответственно), концептуализирует центральный образ, определяющий рефлексию лирического субъекта и сюжетное построение текстовой структуры. «Перчатка» как художественный знак предстает семантической доминантой стихотворения и включается в систему ценностно-смысловых маркеров гумилевского миропредставления. Наделение этого текста заглавием в итоговой (условно «акмеистической») редакции «Романтических цветов» 1918 года явно свидетельствует, что вещь («перчатка») для Н. Гумилева оказывается четко (аксиологически и онтологически) отфокусированной и мыслится знаком соединения телесно-физических и духовно-экзистенциальных аспектов существования человека. Соответственно, «перчатка» здесь – не только и не столько материальный предмет, сколько образ-«медиатор», посредством которого устанавливаются смысловые связи антиномичных явлений мира. Соответственно, встают вопросы: 1) почему данная вещь соотносится с основами бытия? 2) каков ее символический потенциал? 3) как лирический субъект онтологизирует «перчатку» и включает в систему неоромантических ценностей?

Стихотворение состоит из трех пятистиший, и его композиция характеризуется «кольцевым» построением, что эксплицировано посредством вариативного повтора вербального ряда в стихах начальной и заключительной строф, а также идентичностью рифмуемых в их структуре лексем. Такая композиционная организация текста, с одной стороны, акцентирует лирическую сосредоточенность субъектного «я» на проживании репрезентируемого момента бытия, а с другой – маркирует нахождение его сознания в точке бытийного контакта микрокосма и макрокосма. При этом «кольцевой» характер развертывания лирического сюжета способствует онтологизации любовной темы, которая прямо раскрывается только в центральной строфе стихотворения, тогда как его обрамляющие части явно расширяют тематический диапазон субъектной рефлексии.

Итак, в первой строфе лирический субъект Н. Гумилева локализует свое «я» в некоем предельно условном универсуме, лишенном пространственно-временной референции, что заостряет онтологическую «чистоту» («чисто-личный лиризм», обнаруженный Ю. Н. Верховским) эмоционально-психологического переживания и выдвигает на первый план субъектный микрокосм:

На руке моей перчатка,
И ее я не сниму,
Под перчаткою загадка,
О которой вспомнить сладко
И которая уводит мысль во тьму [6, с. 132].

В сильной позиции инициальной строки стихотворения актуализируется его главный «герой» – «перчатка», которая, во-первых, маркирует телесно-физическое бытие лирического «я» («на руке моей»), а во-вторых, предстает «вещным» знаком одновременно и сокрытия принципиального ценностного

для субъекта смысла, и напоминания и нем. «Загадка», которая скрывается «под перчаткою», явно сопрягается с символистскими представлениями о взаимосвязи образа и вещи. Как указывает А. Ханзен-Лёве, в мифопоэтике русского символизма «каждый символ имеет одновременно и семиотическое (т.е. языковое в самом широком смысле, “медиальное”), и реально-предметное свойства; он одновременно знак чего-то “иного” (метафизического “иного мира”) и “самого себя»» [26, с. 8]. Но при этом действует и обратное означивание: «Любая вещь, любая реалья посюстороннего мира и земной жизни есть знак, т.е. часть универсального языка, в той мере, в какой она представляет “мировой текст” космоса» [26, с. 8]. В соответствии с этим принципом символистской поэтики «перчатка» в гумилевском стихотворении, не утрачивая своей материально-вещественной сути, то есть являясь гардеробным аксессуаром, предстает своеобразным проводником в таинственный мир идеального бытия. Однако этот мир оказывается амбивалентным, так как он порождает и эмоционально-психологическую гармонию («сладость» воспоминания), и погружение в «теневую» область универсума. Поэтому спектр значений «перчатки» как художественного знака является достаточно широким: она, оставаясь «вещью», символизирует и защиту от внешнего (профанного) измерения бытия, и напоминание о сакральном, и наслаждение от припоминаемой «загадки», и «медиацию» с этой «загадкой», и путь в «темные» области микрокосма, равного макрокосму. Соответственно, «перчатка» в начальной строфе гумилевского стихотворения является символическим образом именно в символистском его понимании.

Здесь же обнаруживается и явная неоромантическая интенция бытийного самоопределения лирического «я», которая проявляется в его декларативном утверждении верности «перчатке», а точнее – той тайне, которую она хранит («И ее я не сниму»). Художественная идеология неоромантизма, выдвигая на первый план сильную волевою личность, постулирует максимализм ее поведенческих и мировоззренческих проявлений. Именно такой ценностный абсолют единения с вещью-символом утверждает гумилевский лирический субъект. «Перчатка» становится знаком проявления его воли в отношении возвышенной «загадки», определяющей взаимодействие микрокосма и макрокосма.

Хранимая «перчаткой» тайна вскрывается во второй строфе стихотворения, переводящей субъектную рефлексию в любовный регистр и эксплицирующей один из ключевых аспектов мифопоэтики Н. Гумилева как в книге «Романтические цветы», так и в общем контексте творчества, – взаимодействие мужского и женского начал. Именно здесь проявляется «женственность» как «загадка» и сакральный центр лирических устремлений лирического «я»:

На руке прикосновенье
Тонких пальцев милых рук,
И как слух мой помнит пенье,
Так хранит их впечатленье
Эластичная перчатка, верный друг [6, с. 132].

Как было отмечено выше, Ю. Н. Верховский усматривал в этой строфе явление особого женского образа в структуре «Романтических цветов». Этот тезис нуждается в коррективе, так как собственно репрезентации женщины здесь нет, но есть ее метонимические представления посредством тактильных («<...> прикосновенье / Тонких пальцев милых рук») и аудиальных («И как слух мой помнит пенье») знаков. По сути, в стихотворении фемининное начало (возлюбленная лирического «я») оказывается явленным телесно-физически, а духовное измерение ему придает «точка зрения» лирического субъекта. Примечательно, что внешне в данном стихотворении постулируется конвергентный характер взаимодействия мужского и женского «я», и любовные отношения осмысляются в «идиллической» модальности их развития. Такое представление любви и гендерных соприкосновений несколько выбивается из общего контекста книги «Романтические цветы», в поэтике которой женское начало явно доминирует над мужским и наблюдается тождество «образа девы и образа смерти» [20, с. 24], то есть любовное чувство отмечено явными и принципиальными мортальными коннотациями.

В рассматриваемом стихотворении «идиллия» любовных переживаний, сохраняемых и передаваемых «перчаткой», мыслится неоромантическим идеалом и искомой константой бытия, однако, по сути, лирический субъект здесь сознает ее бытийную эфемерность и непроясненность. На это указывает ряд образных характеристик текста. Во-первых, в субъектной рефлексии представлена не сама возлюбленная, а ее метонимические знаки, что, с одной стороны, свидетельствует о погружении мужского «я» в нюансы припоминания о любовной встрече, а с другой – о неоромантическом упоении не возлюбленной, а самим чувством любви, при котором любовь важнее ее объекта. Во-вторых, «загадка», тождественная любовному переживанию, постигаемая как путь, что «уводит мысль во тьму», явно нарушает «гармонию» ментального восприятия мужским «я» женского начала. В-третьих, «перчатка» как образ-«медиатор» устанавливает особый характер автопрезентации лирического субъекта в его ценностно-смысловых ипостасях.

Стихотворение Н. Гумилева создается в период его преклонения перед талантом и символистским мировидением В. Я. Брюсова, взаимоотношения поэта с которым носили весьма сложный характер [4, с. 87–98; 13; 19, с. 31–33]. Поэтому в гумилевском осмыслении любовных перипетий обнаруживается брюсовская «нота». В лирике «старшего» символиста конвергентные любовные отношения, с одной стороны, ведут к познанию универсума во всей его полноте (ср.: «Рук любовных приближенье / нежно веет у лица... / Даль без тени и движенья, / Травы, небо без конца!» [3, с. 187]) или к возможному падению в бездну бытия (ср.: «Сладко скользить по окраинам бездны, / Сладко скользить нам вдвоем. / Что же приманчивей: купол ли звездный, / Пропасть ли, полная сном?» [3, с. 188]). Очевидно, что Н. Гумилев усваивает эти сущностные основания любви в символистской поэтике В. Брюсова, а также декларируемую его лирическим героем трансгрессию чувства посредством эмпирического «медиатора». В брюсовском стихотворении «Меж скал разбитых...»

(1896) «цветок» выполняет функции, родственные гумилевской «перчатке»: «Она хранила / В руке цветок, / И обронила / Там лепесток. // Я у бассейна / Его поднял, / Благоговейно / Поцеловал. // Листок случайный, / Ты мой! со мной! / И кроет тайны / Навес ночной» [3, с. 118]. Однако при этом гумилевское лирическое «я» явно выходит за пределы брюсовской ментальной «герметичности», наделяет «вещь» предельно онтологическим статусом и тем самым имплицитно свидетельствует о собственном бытийной самоопределении. Именно семиотический потенциал «перчатки» позволяет уяснить эти характеристики гумилевской лирической позиции относительно символистской концепции мира.

Прежде всего, отметим, что традиционно «перчатка» олицетворяет «добрую веру, залог чести, чистоту сердца», однако при этом «того, кто в перчатках, можно скрыть» [14, с. 242], то есть данный символ мифологически и исторически сопряжен с оппозициями «открытое – закрытое», «явное – тайное», «чистое – темное». Думается, что в любовном регистре гумилевского стихотворения в символике «перчатки», прежде всего, присутствует куртуазный элемент, соотносимый с рыцарским служением Прекрасной Даме. В этом отношении принципиально важно, что Н. Гумилев трансформирует, а точнее – разрывает «перчаточную» традицию русской романтической поэзии, восходящей в рецепции стихотворения Ф. Шиллера. Как известно, шиллеровский текст был серьезно отрефлексирован романтиками первой трети XIX века, и его поэтические переложения М. Ю. Лермонтовым («Перчатка», 1829) и В. А. Жуковским («Перчатка», 1831) становятся заметными фактами поэтики русского романтизма. Куртуазный конфликт рыцаря и дамы, представленный немецким поэтом и интерпретированный русскими романтиками, являет дамскую «перчатку», которая призвана проверить любовь мужчины, но в результате становится знаком поражения женщины (ср.: «Но, досады жестокой пылая в огне, / Перчатку в лицо он ей кинул: / “Благодарности вашей не надобно мне!” / И гордую тотчас покинул» (Лермонтов) [15, с. 69]; «Его приветствуют красавицыны взгляды... / Но, холодно приняв привет ее очей, / В лицо перчатку ей / Он бросил и сказал: “Не требую награды”» (Жуковский) [8, с. 50]). В стихотворении Н. Гумилева, в отличие романтической традиции, «перчатка», во-первых, является атрибутом не женского, а мужского «я», а во-вторых, ведет не к разрыву, а воображаемому (ментальному) единению с возлюбленной. В этом отношении гумилевская мужская «перчатка» близка женской, концептуализированной в стихотворении А. А. Фета: «Перчатку эту / Я подстерёг: / Она поэту / Немой залог / Душистой ночи, / Где при свечах / Гляделись очи / В моих очах» («Перчатка», 1842) [24, с. 168]. Однако в фетовской версии данная «вещь», лишаясь куртуазных противостояний, метонимически обозначает женское «я» и тем самым нивелирует свою эмпирическую «вещность».

Для Н. Гумилева же, с одной стороны, оказывается важен куртуазный характер «перчатки» как знака служения возлюбленной, что во многом и определяет неоромантическую сущность его рефлексии («И ее я не сниму»; «И как

слух мой помнит пень»)), а с другой – акцентируются ее «медиальные» и ритуальные функции, сопрягаемые с символистским мировидением. Исторически сложившаяся социокультурная символика «перчатки» как гардеробного элемента и практического аксессуара носит церемониально-ритуальный характер: «принято снимать правую перчатку, когда приближаешься к человеку, занимающему более высокое положение, или к алтарю» [10, с. 327]. Данный жест обладает двойным значением: с одной стороны, он «воплощает разоружение одного человека перед другим», а с другой – «поскольку правая рука принадлежит голосу разума и рациональной стороне мужчины, снятие перчатки символизирует беспристрастность и открытость мыслей» [10, с. 327]. Эти характеристики «перчаточной» символики явно соотносятся с рыцарским аристократизмом и куртуазным отношением к сюзерену – даме – возлюбленной – Богу, что релевантно для поэзии Н. Гумилева и сопряжено с духовно-мистическим восхождением человеческого «я» [9, с. 33–36; 17].

Однако «рыцарственная» ипостась лирического «я» в рассматриваемом стихотворении, при всей своей любовно-куртуазной явленности, аксиологически уступает иной сущности гумилевского лирического героя, которая в целом превалирует в поэтике «Романтических цветов». Речь идет о поэте-маге, который нацелен на заклятие мироздания и преобразование его сущности сообразно своему мировидению. В ранней поэзии Н. Гумилева «маг» или «жрец» как носители тайного знания предстают принципиально сакральными воплощениями человеческого «я» в мире. Актуализируя в своей ранней поэтике «магическую» ипостась лирического субъекта, Н. Гумилев одновременно и следует практике раннего русского символизма, и преодолевает ее онтологический «герметизм». В «диаволической» практике старших символистов, как показывает А. Ханзен-Лёве, «художник как маг, алхимик, герметик – это лишь одна из многих метафорических фигур, которые в совокупности служат аллегорией шопенгауэровской философии “мира как воли и представления”» [27, с. 374]. Представая творцом собственного универсума отражений и подобий, поэт «сам является творением внешнего мира: когда он проецирует свой мир на мир внешний, то в самых обыденных случайностях он выявляет таинственный, второй уровень, значение которого может расшифровать только он» [27, с. 374]. Гумилевский герой-«маг», конечно, стремится к преобразению бытия словом-действием, однако при этом он предельно чуток к проявлениям макрокосма, а потому его микрокосм не замыкается на себе, а постоянно ищет возможности взаимодействия с внешним миром. В проекциях своего «я» на внеположную реальность он видит не отражения и подобия, но потенциал постижения объективного (всеобщего и самодостаточного) универсума. В этом отношении поэтическая «магия» Н. Гумилева предстает опытом не иллюзорного заклинания собственного сознания, как в практике раннего символизма, а направленным актом «пересоздания» внешнего миропорядка, то есть творческим освоением реальности и волевого диалога с ее бытийной представленностью.

Книга стихов «Романтические цветы» в этом отношении особенно значима, так как в ней неоромантическая экзотика постоянно соотносится с экспликацией оккультно-эзотерических действий. Именно поэтому магистральный онтологический конфликт между мужским и женским, реальным и идеальным, витальным и мортальным началами бытия здесь мифологизируется посредством «магических» мотивов и образов. Представление о поэте как носителе магического слова является концептуальной основой гумилевского творческого мировидения второй половины 1900-х годов.

По мысли Н. А. Богомолова, «Романтические цветы» Н. Гумилева следует воспринимать «как своего рода магическое заклинание, опыт практической магии, направленный на привлечение к себе любви той женщины, имя которой названо в посвящении книги» [2, с. 123] (то есть А. А. Горенко (Ахматова). – А. Ч.). По наблюдениям ученого, в целом ряде стихотворений представлен «опыт своеобразной симпатической магии, когда описание должно повлечь за собою аналогичное действие в реальности» [2, с. 123]. Стихотворения «Заклинание» (1907), «Гиена» (1907), «Корабль» (1907) явно ориентированы на оккультно-эзотерическую практику установления мистического контакта с воображаемым / далеким объектом любовных устремлений человеческого («магического») «я». При этом в гумилевской концепции нивелируется гендерный аспект источника магических действий: и мужское, и женское начало в равной степени могут владеть оккультными приемами «преображения» реальности.

Думается, что в рассматриваемом стихотворении также обнаруживается своеобразный вариант симпатической магии, а точнее – ее контагиозной разновидности. Контагиозная магия «исходит из того, что вещи, единожды находившиеся в соприкосновении, должны, будучи разъединенными, оставаться в симпатическом отношении», и ее основой является «материальная среда, которая <...> соединяет отдаленные предметы и передает их воздействия друг на друга» [25, с. 43]. В этом плане «перчатка» гумилевского лирического героя предстает таким магическим предметом, который в физическом мире устанавливает контакт с возлюбленной, и телесное сохранение «прикосновенья тонких пальцев» мыслится актом контагиозного единения с женским «я». «Магия», имплицитно утверждаемая в стихотворении, конечно, носит весьма условный характер и, скорее, демонстрирует желание гумилевского субъектного «я», нежели реальный результат.

При этом важно, что «перчатка» как носитель и хранитель любовной «загадки» на руке лирического героя одухотворяется и обретает черты онтологического субъекта. Характеризуя символический и антропологический потенциал «вещи», В. Н. Топоров отмечает, что «человек может пойти навстречу вещи и, не снижая уровня “человеческого” в себе, не становясь подобием вещи, утратившим свою свободу механизмом, протянуть этой вещи руку и открыть ей свою душу» [22, с. 27]. При этом «у человека может быть <...> бескорыстное внимание к вещи, которое свидетельствует о преодолении тяготения сферы “вещности”, о выходе на иной путь и на осознание совершившегося прорыва в

сферу духа» [22, с. 28]. Очевидно, что гумилевская «перчатка» онтологизируется и как предмет, соединяющий мужской и женский микрокосмы, и как самодостаточное явление тварного (материального) мира, с которым поэт устанавливает ценностный контакт («Эластичная перчатка, верный друг»). Более того, в неоромантической аксиологической системе Н. Гумилева «вещь» («перчатка») в некотором отношении вытесняет ту, о ком она призвана напоминать и чьи «прикосновенья» хранит. Поэтому в стихотворении не раскрывается подлинный облик возлюбленной лирического «я», а предлагаются ее метонимические замещения. «Перчатка» как знак преобразования телесно-земного в мистически-духовное помещается в центр лирической рефлексии гумилевского лирического «я».

Что такое «перчатка» в стихотворении Н. Гумилева? Думается, что она являет такой символический образ, который совмещает в себе внешнее и внутреннее в их нераздельности. Как указывает Е. В. Ермилова, в восприятии «самых символистов символ принципиально противостоит тропу – как неразложимое единство, лишенное оттенка “переносного смысла”», и, если «в образе нужно разгадывать заданный “второй план”, – это ложно-символический образ» [7, с. 14]. Гумилевская «перчатка» явно демонстрирует символистскую неисчерпаемость смыслов при сохранении денотативной определенности знака, то есть материально-физических значений словесного образа.

Третья строфа стихотворения «возвращает» рефлексия лирического субъекта к начальной точке его самоопределения, что можно воспринимать как ценностно-смысловое постулирование инициального момента рефлексии, подкрепленное лексическими, синтаксическими и рифменными повторами относительно первой строфы:

Есть у каждого загадка,
Уводящая во тьму,
У меня – моя перчатка,
И о ней мне вспомнить сладко,
И ее до новой встречи не сниму [6, с. 132].

Однако, как видно, смена конфигурации стихов в строфе и вариативные изменения вербального ряда указывают на сюжетный и ценностно-смысловой сдвиг в восприятии лирическим субъектом хранимой «перчаткой» «загадки». Во-первых, здесь намечается темпорально-событийный рубеж «рыцарственно-магического» самоопределения субъектного «я» («до новой встречи»), то есть неоромантическая «извечность» первой строфы сменяется предвидением «посюсторонней» любовной встречи, когда «перчатка» как хранитель любовной тайны утрачивает свою релевантность. Во-вторых, что видится более важным, «перчатка» гумилевского лирического героя, напоминая о любви как о движении «во тьму», маркирует возможное приобщение лирического «я» к смерти через любовную конвергенцию. Мортальная семантика гумилевской «Перчатки» имплицитно высвечивается ее контекстуальным соседством в редакциях 1908 и 1918 годов со стихотворением «Мне снилось» (1907), в котором

утверждается любовь как единение в смерти: «Мне снилось: мы умерли оба, / Лежим с успокоенным взглядом, / Два белые, белые гроба / Поставлены рядом» [6, с. 129]. Очевидно, что любовь для Н. Гумилева являет себя здесь одновременно и как сакральное неоромантическое служение, и как профанное демоническое падение.

Думается, что «идиллический» характер возвеличивания возлюбленной посредством «перчатки» как знака духовно-экзистенциальной трансгрессии – ментального восхождения к идеалу или нисхождения «во тьму» – семиотически дискредитируется строфикой стихотворения. Пятистишия Н. Гумилева, обнаруживая строфическую асимметрию, маркируют ценностно-смысловой распад любовной «идиллии» рыцарского служения «я». Как указывает О. И. Федотов, «в асимметричных пятистишиях, в которых неурочное удвоение строк совершается в середине строфы (на 2–3-м либо 3–4-м стихах)» создается «эффект обманутого ожидания», и поэтому «ритмический характер» здесь «отличается зыбкостью, неуравновешенностью, ощущением внутренней тревоги и беспокойства» [23, с. 173–174]. Соответственно, «перчатка» здесь оказывается тем символическим знаком, который эксплицирует положительные смыслы любовного сюжета, но имплицитно указывает на его драматический итог. Именно движение «во тьму», инспирируемое «перчаточной» (любовной) «загадкой», определяет неоромантическое (одновременно рыцарственно-стоическое и магически-заклинательное) самоопределение лирического «я» в моделируемом мифопоэтическом универсуме.

Итак, в стихотворении Н. Гумилева «Перчатка» наблюдается явное постулирование лирического субъекта в качестве неоромантического «я». Данный текст, включенный поэтом в состав второй книги стихов «Романтические цветы», с одной стороны, демонстрирует укорененность лирического сознания в символистскую парадигму миропонимания, а с другой – свидетельствует о нацеленности поэтического «взгляда» на эмпирические явление бытия как средоточие чувственных и духовных смыслов. Как видно, «перчатка» («вещь»), предстывая «медиатором» между лирическим «я» и его возлюбленной, символизирует здесь чистоту помыслов и любовную верность. Однако при этом в неоромантическом символизме Н. Гумилева данный куртуазный атрибут телесно-вещественной самоактуализации лирического героя определяется как инициатор движения «во тьму». Гумилевская «перчатка» предстает одновременно и залогом любовного счастья, и онтологическим поводом в инобытие. Соответственно, в данном стихотворении Н. Гумилева обнаруживается неоромантическое ощущение (предчувствие) равноценности «света» и «тьмы» как бытийной основы мироздания. Гумилевская поэтика символизма в стихотворении «Перчатка» прежде всего ориентирована на познание человеком сущности «темного» измерения универсума и его волевого преодоления.

Список литературы

1. Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. – СПб.: РХГИ, 2000. – 160 с.
2. Богомолов Н. А. Гумилев и оккультизм // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М.: НЛЮ, 2000. – С. 113–144.

3. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 томах. – М.: Худ. литература, 1973. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. – 672 с.
4. Верник О. А. Поэзия Н. С. Гумилева в контексте литературы Серебряного века. – Луганск: Альма-матер, 2007. – 247 с.
5. Верховский Ю. Н. Путь поэта. О поэзии Н. С. Гумилева // Н. С. Гумилев: pro et contra / Сост. Ю. В. Зобнин. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 505–550.
6. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: В 10 томах. – М.: Воскресенье, 1998. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902–1910). – 501 с.
7. Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. – М.: Наука, 1989. – 176 с.
8. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 томах. – М.: Языки славянских культур, 2011. – Т. 4. Стихотворные повести и сказки. – 640 с.
9. Зобнин Ю. В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н. С. Гумилева) // Н. С. Гумилев: pro et contra / Сост. Ю. В. Зобнин. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 5–52.
10. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. – М.: Центрполиграф, 2010. – 525 с.
11. Кихней Л. Г., Купцова М. Ю. Лирика раннего Н. Гумилева как имплицитная имиджевая стратегия // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере. – М.; Пенза: ПГТУ, 2022. – С. 113–124.
12. Климчукова В. Н. Поэзия Н. Гумилёва: истоки и свершения. – М.: МГОУ, 2012. – 260 с.
13. Крупнова А. Валерий Брюсов в раннем творчестве Николая Гумилева (1903–1912 гг.) // Русская филология. 25. – Тарту: Tartu University Press, 2014. – С. 133–139.
14. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Золотой век, 1995. – 398 с.
15. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4-х томах. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. – Т. 1. Стихотворения. – 776 с.
16. Липовецкий М. Н. Неоромантизм в русской поэзии XX–XXI веков: смысл и границы понятия // Филологический класс. – 2018. – № 1 (51). – С. 13–18.
17. Раскина Е. Ю., Сорокина Е. Р. Тема рыцарства и образы рыцарей в творчестве Н. С. Гумилёва // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія Філологія. Соціальні комунікації. – Київ, 2017. – Т. 28 (67). – № 2. Український Гумільовський збірник (Випуск 1). – С. 76–80.
18. Селезнева Л. В. «Романтические цветы» Н. С. Гумилева // Вестник Университета Российской академии образования. – 2006. – № 1. – С. 58–67.
19. Слободнюк С. Л. Н. С. Гумилев: Проблемы мировоззрения и поэтики. – Душанбе: Сино, 1992. – 181 с.
20. Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. – Тверь: ТГУ, 2004. – 126 с.
21. Сотова Т. О. Античные образы в поэтическом сборнике Н. С. Гумилева «Романтические цветы» (1908) // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2021. – № 3 (36). – С. 299–302.
22. Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – С. 7–111.
23. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х книгах. – М.: Флинта, 2017. – Кн. 2. Строфика. – 486 с.
24. Фет А. А. Собрание сочинений и писем. – СПб.: Академический проект, 2002. – Т. 1. Стихотворения и поэмы 1839–1863. – 552 с.
25. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. – М.: Политиздат, 1983. – 703 с.
26. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
27. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.

Arkady A. Chevtsev

Poetics of Symbolism and Neo-Romantic Axiology in The Poem "The Glove" by N. S. Gumilev

The article examines the poetic features of early poem "The Glove" (1907) by N. S. Gumilev, which manifests the neo-romantic self-determination of the lyrical "the self" in the universe. Included by the poet in the composition of the second book of poems "Romantic Flowers", this text, on the one hand, demonstrates the rootedness of lyrical consciousness in the symbolist paradigm of world understanding, and on the other hand, testifies to the focus of the poetic "view" on the empirical phenomenon of being as a focus of sensual and spiritual meanings. The structural-semiotic and mythopoetic analysis of this poetic text shows that "the glove" ("thing"), being "a mediator" between the lyrical "the self" and his beloved, symbolizes purity of thoughts and love fidelity. However, in the neo-romantic symbolism of N. Gumilev, this courtly attribute of the bodily-material self-actualization of the lyrical

hero is defined as the initiator of the movement “into darkness”. N. Gumilev’s “the glove” appears at the same time as a pledge of love happiness and an ontological guide to otherness. Accordingly, in this poem N. Gumilev reveals a neo-romantic feeling (premonition) of the equivalence of “light” and “darkness” as the ontological basis of the universe. Gumilev’s poetics of symbolism in the poem “The Glove” is primarily focused on human cognition of the essence of the “dark” dimension of the universe and its volitional “light” overcoming.

Key words: N. Gumilev, lyrical “the self”, mythopoetic universe, neo-romanticism, symbolism, value system, artistic symbolism.

For citation: Chevtaev, A. A. (2023) Poetics of Symbolism and Neo-Romantic Axiology in The Poem "The Glove" by N. S. Gumilev. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 204–217.

О. Ю. Золотухина

Образ Иешуа Га-Ноцри в разных редакциях романа

М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В статье проводится анализ образа Иешуа Га-Ноцри в разных редакциях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и делается вывод о том, что Иешуа Га-Ноцри из романа «Мастера» – это пародия на Иисуса Христа из канонических Евангелий. Роман Мастера является Евангелием от Воланда. Создавая антиевангельский сюжет, Булгаков не отвергает канонический Новый Завет, а целенаправленно создает образ Иисуса Христа, увиденный глазами сатаны, чем не только не опровергает, но еще раз доказывает истинность канонических Евангелий. В образе Мастера Булгаков запечатлел художника, послужившего своим талантом сатане и наказанного за это адом – отлучением от Бога, света. Произведение «Мастер и Маргарита» является романом-предупреждением об опасности атеизма и сатанизма.

Ключевые слова: М. Булгаков, «Мастер и Маргарита», Иешуа Га-Ноцри, Иисус Христос, Евангелие, Воланд, редакция, сатанизм, Бог, свет.

Для цитирования: Золотухина О. Ю. Образ Иешуа Га-Ноцри в разных редакциях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 217–230.

Образ Иешуа-Га-Ноцри является одним из самых неоднозначных в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». На сегодняшний день большинство исследователей утверждают, что, изображая Иешуа Га-Ноцри в романе Мастера, Булгаков сознательно отошел от Евангелий с целью дать свою трактовку евангельских событий. При этом литературоведы неодинаково оценивают замысел Булгакова, и в этом многих из них условно можно разделить на два направления. Первое направление исследователей считает, что Булгаков как художник имел право на создание своей версии Евангелия; образы, взятые им из Евангелия, во многом художественные условности, а Мастер – талантливый художник, написавший истинное произведение об Иисусе Христе. Второе направление исследователей утверждает, что, с христианской точки зрения, Булгаков не имел никакого права давать свою версию Евангелия и поступил кощунственно, а его роман до сих пор вводит читателей в заблуждение искаженной версией евангельских событий.

К первому направлению можно отнести работу И. Н. Сухих, утверждавшего, что «Булгаков строит, конструирует художественную реальность, сознательно отталкиваясь от канонических текстов. “Евангелие от Михаила” помнит о своих родственниках “от Матфея” и “от Иоанна”, но использует их как материал, трансформирует в соответствии с собственными задачами» [18]. Задачи эти заключаются в том, что «Булгаков сочинял то, в чем мир нуждается всегда – страшную, но добрую сказку, утопию индивидуального спасения о любви и верности, которые обязательно вознаграждаются, о совести, которая непременно пробуждается и вершит свой суд, о неистребимости добра, которому вынуждено служить даже высшее зло, о силе и бессмертии слова, сказанного слабым и смертным человеком» [18].

В этом же русле интерпретируют роман В. А. Сотникова, Р. Н. Назар, утверждающие, что «Михаил Афанасьевич при написании своего романа детально изучил Евангелие, многочисленные исторические источники об Иудее I века, различные не каноничные толкования, иврит. В итоге писатель создает свою Библию, которая является ощутимо достоверной» [17, с. 148]. Авторы статьи согласны с исследователями, считающими, «что причина расхождения булгаковского повествования от евангельского заключается в том, что писатель стремился очистить Евангелия от недостоверных, по его мнению, событий» [17, с. 149] и поэтому философски переосмыслил библейские сюжеты.

Переосмысление и даже доработку библейских сюжетов романе Булгакова находит и И. А. Ткаченко, утверждая, что «образы Иешуа и Пилата можно назвать интерфигуральными аллюзиями, характеризующимися частичной идентичностью характеров персонажей художественных произведений <...>. Булгаковский Пилат отличается от евангельского так, как картина отличается от эскиза. То, что в Евангелии только намечено (сомнение в правильности своего решения и слабая попытка спасти арестанта; понимание его невиновности; месть Каифе, которая выразилась в том, что Пилат не позволил заменить табличку над крестом казнимого), в романе доведено до логического завершения» [19, с. 94].

Исследователи В. А. Мальчуков, Н. В. Мальчукова отождествляют Иешуа Га-Ноцри с Иисусом Христом, а Мастера с Булгаковым и считают, что «воспроизводимая Мастером (а главное – М. Булгаковым) историческая реальность становления христианства, художественно оживляемая через легендарные судьбы и действия Иешуа (Га-Ноцри), Понтия Пилата, Левия Матвея, Иуды достигает высокого “накала” противоположных гуманитарно-воззренческих оснований человеческого бытия» [15, с. 158].

С точки зрения И. С. Урюпина, «в “древних” главах “Мастера и Маргариты”, сосредоточивших оригинальную, метаконфессиональную трактовку новозаветных событий, М. А. Булгаков представил нравственно-психологическую и религиозно-аксиологическую диалектику христианства и язычества, Бога и богов в культурно-конвенциональном сознании человечества» [21, с. 15].

По мнению И. З. Белобровцевой, при работе над образом Иешуа Булгаков целенаправленно превращает его из Сына Божьего в просто человека, человека

слабого: «Представляя Иешуа Га-Ноцри слабым, прежде всего, физически, Булгаков добивается значимого противоречия: слабость героя в конечном счете оказывается могущественнее силы Понтия Пилата» [2, с. 13]. В другой работе, совместной с С. К. Кульюс, И. З. Белобровцева утверждает, что, сделав Иешуа слабым, Булгаков таким образом отверг философию Ницше [3].

С точки зрения, К. А. Икрамова, «в трансформации евангельского эпизода виден несомненный атеизм мастера, а может быть, и атеизм самого Булгакова, но это атеизм особый, очень личный, с каким-то дополнительным каббалистическим знаком. Понятно, что “Мастер и Маргарита” – мечта слабого человека о справедливости, даже о справедливости любой ценой» [11, с. 791]. Р. Джулиани утверждает, что «Булгаков делает Мастера своим двойником <...> Роман о Пилате – это и есть роман Булгакова» [9, с. 928]. Г. Лесских, К. Атарова утверждают, что «читателя не должны смущать многочисленные разногласия булгаковского романа и евангельского текста, – это совершенно закономерно и естественно, так как Булгаков создавал художественное произведение, а не историческое повествование об Иисусе Христе. <...> В соответствии с этим художественным замыслом (а не из кощунственного намерения просто инвертировать евангельские события, показав их глазами сатаны) и сделаны отступления от евангельского канона. <...> Булгаков в ходе работы все далее отходил от евангельского текста, очищая рассказ от ненужных деталей и добавляя новые, нужные» [13, с. 156–157].

Ко второму направлению можно отнести работу М. М. Дунаева, утверждавшего, что не вызывает сомнений антихристианская направленность мировоззрения автора «Мастера и Маргариты»: «Легко просматривается истинная цель Воланда (да и Булгакова несомненно): десакрализация земного пути Бога Сына, десакрализация Голгофы» [10].

С мнением Дунаева оказался солидарен Ю. Воробьевский, утверждающий, что Га-Ноцри – это «кощунственная пародия на Христа из талмудических иудейских легенд. Для неоиудеев это “некто”, которого они вообще хотели бы превратить в пустое место. <...> Почему-то именно неоиудейскими глазами увидел писатель Спасителя. Талмудическим словом обозвал Его... Перед смертью Булгаков ослеп и лишился речи. И словно чья-то чужая воля выдавила из него последние слова: “Чтобы знали”. В них слышится лукавый шепот “царя над всеми сынами гордости”, демона посмертной славы. Того самого, что потеснил в душе писателя морфинистского Азазеля» [7, с. 193–194].

В русле данного направления находятся и рассуждения А. Н. Ужанкова, доказывающего, что «роман М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита” можно назвать самым *прелестным* сочинением в русской литературе XX века. Правда, воспринимать слово “прелесть” необходимо в его первоначальном, древнерусском смысле: прелесть – это обман. В православной традиции главным прелестником человека выступает диавол, который пытается бороться с Богом за человеческие души» [20]. С точки зрения Ужанкова, «у Михаила Булгакова была своя логика при написании романа о Иешуа Га-Ноцри. Он полагал, как и Воланд, “что ровно ничего из того, что написано в Евангелиях, не происходило на самом деле никогда”» [20].

На наш взгляд, оба этих направления однозначно не верно отождествляют Мастера и Булгакова и приписывают идеи романа Мастера самому Булгакову. Отсюда столь крайние точки зрения на искажение Булгаковым Евангелия и попытка либо оправдать писателя (первое направление), либо осудить его (второе направление). Для того чтобы понять, что же именно хотел сказать в своем романе Булгаков, нужно воспроизвести исторический контекст создания романа, проследить эволюцию его образов (в данной статье речь пойдет об образе Иешуа Га-Ноцри) в разных редакциях произведения и прекратить отождествлять автора с героями его произведения.

Над романом «Мастер и Маргарита» М. А. Булгаков начал работать в 1928 г., и изначально произведение задумывалось как роман о дьяволе. В 1920-е годы в стране активно велась антирелигиозная и антицерковная пропаганда, что очень возмущало Булгакова. Так, в его дневнике имеется запись от 5 января 1925 г.: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера “Безбожника”, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне... Соль в идее: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Нетрудно понять, чья это работа. Этому преступлению нет цены» [6, с. 8]. Таким образом, Булгаков задумывает написать роман о дьяволе в разгар антирелигиозной пропаганды с очевидной целью: предупредить людей об опасности безверия.

Роман, который пишет Мастер, является «Евангелием от Воланда». Именно это название роман об Иешуа имел еще до появления Мастера на страницах булгаковского произведения. Первая глава редакции романа «Копыто инженера» (1928–1929) называлась «Евангелие от Воланда», и автором его был сам дьявол. Затем Булгаков ввел в роман фигуру человека-творца, так как сатана, являясь падшим ангелом, творческого таланта не имеет и использует для своих целей людей, получивших талант от Бога. Мастер и является таким человеком, при этом он прекрасно понимает, кому служит. Это очевидно из разговора Мастера с Иванушкой в сумасшедшем доме: «Иван ничего не пропустил, ему самому было так легче рассказывать, и постепенно добрался до того момента, как Понтий Пилат в белой мантии с кровавым подбоем вышел на балкон. Тут гость молитвенно сложил руки и прошептал: – О, как я все угадал! О, как я все угадал!» [4, с. 150]. Таким образом, Булгаков целенаправленно дает нам понять, что роман Мастера отражает сатанинскую точку зрения на Христа, а значит, она не может быть истинной. Но то, что Булгаков дает нам лживую версию Евангелия через роман Мастера, вовсе не означает, что он сам с ней согласен.

Роман писался Булгаковым с 1928 г. до конца жизни – более 10 лет. Выделяют 9 редакций романа «Мастер и Маргарита»: 1. *Черный маг* (1928–1929). 2. *Копыто инженера* (1928–1929). 3. *Вечер страшной субботы* (1929–1931). 4. *Великий канцлер*. Полная рукописная редакция. 5. *Фантастический роман* (1934–1936). 6. *Золотое копьё*. Незавершенная рукопись. 7. *Князь тьмы*. Роман. Первые 13 глав. 8. *Мастер и Маргарита*. Полная рукописная редакция (1928–1937). 9. *Мастер и Маргарита*. Окончательная редакция (1929–1940).

Разные редакции свидетельствует о том, что Булгаков достаточно кропотливо работал над произведением и конкретно над тем, чтобы сделать образ Иешуа Га-Ноцри как можно менее похожим на образ Иисуса Христа из канонических Евангелий.

То, что *источником информации об Иешуа является именно Воланд*, утверждается во всех редакциях романа. В редакции «Копыто инженера», как выше уже отмечалось, первая глава имеет название «Евангелие от Воланда», и в тексте прямо говорится, что Воланд присутствовал на балконе у Понтия Пилата и является единственным свидетелем разговора Понтия Пилата с Каиафой: «Может кто-нибудь услышать тебя, Понтий Пилат. <...> – Разве дьявол с рогами... – и голос Пилата начал мурлыкать и переливаться, – разве только что он, друг душевный всех религиозных изуверов, которые затравили великого философа, может подслушать нас, Каиафа, а более некому» [5, с. 47]. В редакции «Великий канцлер» Воланд уже прямым текстом говорит литераторам, что присутствовал на балконе у Понтия Пилата и сам все видел и слышал. Это осталось в окончательной редакции. В редакции «Копыто инженера» Берлиоз отмечает отличие изложения Воланда от Евангелий: «– Только знаете ли, в евангелиях совершенно иначе изложена вся эта легенда, – все не сводя глаз и все прищурившись, говорил Берлиоз. Инженер улыбнулся. – Обижать изволите, – отозвался он. – Смешно даже говорить о евангелиях, если я вам рассказал. Мне видней. Оба писателя опять уставились на инженера. – Так вы бы сами и написали евангелие, – посоветовал неприязненно Иванушка. Неизвестный рассмеялся и весело ответил: – Блестящая мысль! Она мне не приходила в голову. Евангелие от меня, хи-хи... – Кстати, некоторые главы из вашего евангелия я бы напечатал в моем “Богоборце”, – сказал Владимир Миронович, – правда, при условии некоторых исправлений. – Сотрудничать у вас я счел бы счастьем, – вежливо молвил неизвестный» [5, с. 54]. Из последних слов можно сделать вывод, что Евангелие от Воланда вполне соответствовало концепции советской атеистической пропаганды. Во всех редакциях, начиная с «Великого канцлера», подчеркивается, что на допросе Иешуа Га-Ноцри секретарь ничего не записывал, что говорит о том, что свидетельств не осталось, и Воланд, бывший реально на этом допросе на балконе у Понтия Пилата, знает все лучше других.

Во всех редакциях в повествовании об Иешуа, т.е. Евангелии от Воланда, проводится мысль *о лжи записей Левия Матвея*, что означает и ложь канонических Евангелий, ведь первым Евангелием является как раз Евангелие от Матфея. В первой редакции «Копыто инженера» говорится о том, что «Иешуа шмыгнул высыхающим носом и вдруг такое проговорил по-гречески, заикаясь: – Д-добрые свидетели, о игемон, в университете не учились. Неграмотные, и все до ужаса перепутали, что я говорил. Я прямо ужасаюсь. И думаю, что тысяча девятьсот лет пройдет, прежде чем выяснится, насколько они наврали, записывая за мной. <...> А он ходит с записной книжкой и пишет. <...> Каждое слово заносит в книжку... А я однажды заглянул и прямо ужаснулся... Ничего

подобного, прямо. Я ему говорю, сожги, пожалуйста, ты эту книжку, а он вырвал ее и убежал <...> Левий Матвей <...> с самого утра смотрит в рот: как только я слово произнесу – он запишет» [5, с. 41]. В окончательной редакции Иешуа говорит примерно о том же: «Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывает за мной <...> Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты бога ради свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал» [4, с. 24].

Важный эпизод, доказывающий отличие канонических Евангелий от Евангелия от Воланда, появляется в редакции «Великий Канцлер», в которой Иван в психбольнице просит Евангелие. Евангелия в библиотеке не оказываются. Стравинский распоряжается купить его у букиниста. Иван читает Евангелия и понимает, что они расходятся со свидетельством иностранца: «Растрепанная Библия с золотым крестом на переплете лежала перед Иваном. Когда кончилась гроза и за окном настала тишина, Иван решил, что для успеха дела необходимо узнать хоть что-нибудь об этом Пилате. Несмотря на то, что Иван был малограмотным человеком, он догадался, где нужно искать сведений о Пилате и о неизвестном. Но Матфей мало чего сказал о Пилате, и заинтересовало только то, что Пилат умыл руки. Примерно то же, что и Матфей, сказал Марк. Лука же утверждал, что Иисус был на допросе не только у Пилата, но и у Ирода. Иоанн говорил о том, что Пилат задал вопрос Иисусу о том, что такое истина, но ответа на это не получил. В общем, мало узнал об этом Пилате Иван, а следов неизвестного возле Пилата совсем не отыскивалось. Так что возможно, что он произнес ложь и никогда не видел Пилата» [5, с. 140]. Но после этого Иван сразу же снова захотел встретиться с иностранцем и расспросить его подробнее о Пилате, что говорит о том, что у Ивана нет никакой веры Библии, и иностранец тут же появляется: «Ах, дорого бы я дал, чтобы потолковать с этим иностранцем... – Ну что же, я – здесь, – сказал тяжелый бас. <...> – Но прежде и раньше всего, – оживленно попросил Иван, – я желаю знать про Понтия Пилата» [5, с. 142]. После этого вводится вторая часть истории об Иешуа, что еще раз доказывает, что автором ее является именно Воланд.

В своем Евангелии **Воланд нигде не признает Иисуса Христом**. Однако в ранних редакциях в разговоре с литераторами Воланд произносил: «Имейте в виду: Христос существовал» [5, с. 87]. Имя «Иисус» появилось в полной рукописной редакции романа и в окончательной редакции, что говорит о том, что Воланд отказывается признавать Иисуса Христом, признавая при этом Его существование.

В ранних редакциях в Евангелии от Воланда Иешуа Га-Ноцри назывался «**египетским шарлатаном**». В редакции «Копыто инженера» Понтий Пилат спрашивал у Иешуа: «– Почему о тебе пишут – “египетский шарлатан”? – А я ездил в Египет с Бен-Пережая три года тому назад, – объяснил Иешуа» [5, с. 44]. В шестой редакции «Золотое копьё» Иешуа также говорит о том, что был в Египте, при этом назван рыжим разбойником.

Во всех редакциях подчеркивается, что Иешуа Га-Ноцри, в отличие от Иисуса Христа, *не является чудотворцем*. На вопросы Понтия Пилата о том, как Иешуа удалось избавить его от головной боли, тот лишь робко отвечает, что он не врач. В полной рукописной редакции «Мастера и Маргариты», предпоследней редакции этого романа, на вопрос Пилата о том, врач ли он, Иешуа отвечает: «Нет, игемон, право, нет. Мне случалось, правда, помогать людям, но лишь в случаях легких» [5, с. 382]. Из канонических Евангелий мы знаем, в каких сложных случаях Иисус исцелял людей: это исцеление слепых, прокаженных, бесноватых и даже воскрешение мертвых. В таком контексте слова Иешуа о «лёгких случаях» звучат как сатанинская насмешка по отношению к реальному Иисусу Христу и Его чудесам, что еще раз доказывает, кто истинный автор повествования об Иешуа.

В Евангелии от Воланда много деталей, которые расходятся с каноническими Евангелиями. Так, Воланд утверждает, что при казни Иешуа *не было криков «Распни его»*. Об этом говорится еще в редакции «Копыто инженера»: «Скажите, пожалуйста, – неожиданно спросил Берлиоз, – значит, по-вашему, криков “Распни его!” не было? Инженер снисходительно улыбнулся: – <...> Желал бы я видеть, как какая-нибудь толпа могла вмешаться в суд, чинимый прокуратором, да еще таким, как Пилат! <...> да и зачем она станет завывать? Решительно ей все равно, повесят ли кого или расстреляют» [5, с. 55].

Место казни – крест – в поздних редакциях заменяется на столб с перекладиной. В редакции «Копыто инженера» еще упоминается крест, и место Иешуа центральное: «На среднем кресте, куда попал Иешуа, ни качания, ни шевеления не было. Прокачав три часа головой, Иешуа ослабел и стал впадать в забытье» [5, с. 50]. Иешуа обещает разбойникам, что они оба пойдут с ним. Разбойник с левого креста просит Иешуа попросить центуриона перебить ему голени. Очевидно, что нет раскаяния разбойника, нет признания Иешуа сыном Бога. В редакции «Фантастический роман» говорится о том, что «...в первые часы у подножия холма еще были кучи зевак, глядевших, как на горе поднимали кресты с тремя пригвожденными и устанавливали громадный щит с надписью на ... языке “Разбойники”» [5, с. 234]. Иешуа находится на третьем кресте: «На третьем кресте шевеления не было. Прокачав около двух часов головой, Иешуа ослабел и впал в забытье. <...> Иешуа с трудом разлепил веки, и на центуриона глянули совсем разбойничьи глаза» [5, с. 236]. Иешуа показан разбойником, и мучается он уже не три часа, а два. В полной рукописной редакции «Мастера и Маргариты» уже появляются столбы, акцентируется, что нет несения креста: «...между ними шли плачи и трое осужденных, ехала повозка, нагруженная тремя дубовыми столбами с перекладинами, веревками и таблицами с надписями на трех языках – латинском, греческом и еврейском» [5, с. 488]. Иешуа находится на третьем столбе: «Счастливее других был Иешуа. В первый же час его стали поражать обмороки, а затем он впал в забытье, повесив голову в размотавшейся чалме» [5, с. 493]. Точно такое же описание дано и в окончательной редакции. Из него очевидно, что Иешуа на кресте уже практически не мучается, а вместо тернового венца, приносящего Иисусу дополнительные мучения, у Иешуа лишь чалма.

Сопоставительный анализ разных редакций романа «Мастер и Маргарита» друг с другом, а также с Новым Заветом, свидетельствует о том, что Булгаков целенаправленно делал так, чтобы образ Иешуа Га-Ноцри, который является лживой, сатанинской версией Иисуса Христа, был как можно дальше от канонического образа Спасителя. Можно выделить следующие *отличительные черты Иешуа Га-Ноцри из романа Мастера и Иисуса Христа из Нового Завета*.

<i>Образ Иешуа (роман Мастера)</i>	<i>Образ Христа (Евангелия)</i>
27 лет	33 года
Отец сириец. Родителей не помнит. «Нет никого. Я один в мире» [4, с. 23].	Сын Божий. Знал своих земных родителей. Мать Мария активно участвует в его жизни.
Никому не известный бродячий философ. «У меня нет постоянного жилища, – застенчиво ответил арестант, – я путешествую из города в город» [4, с. 23]. Произносит «безумные, утопические речи» [4, с. 30]. Философия сводится к тому, что все люди добрые.	Имел свой дом в Назарете. Был знаменит. К нему за помощью обращались влиятельные люди (например, сюжеты об исцелении сына царедворца в Капернауме, воскрешении дочери Иаира). Дал людям Новый завет. «Я есмь путь и истина и жизнь: никто не приходит к Отцу, как только через Меня» [Ин. 14:6].
Ученик – Левий Матвей. Автор Евангелия от Матфея, пишет неправду. «Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывает за мной... Решительно ничего из того, что там записано, я не говорю!» [4, с. 24].	Ученики – 12 апостолов.
Приход в Иерусалим: «У меня и осла-то никакого нет, игемон,... Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто мне ничего не кричал, так как никто меня тогда в Ершалаиме не знал» [4, с. 28–29].	Въезд Иисуса в Иерусалим: «Привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх них. Множество же народа постилали свои одежды по дороге, а другие резали ветви с деревьев и постилали по дороге. Народ же, предшествовавший и сопровождавший, воскликнул: осанна Сыну Давидову! Благословен грядущий во имя Господне!» [Матф. 21: 7-9].

<p>Очень болтлив на допросе у Пилата.</p>	<p>Иисус молчал или говорил очень мало.</p>
<p>Падает от одного удара бича, боится, что его будут бить. «Бич, несильно размахнувшись, ударил арестованного по плечам. Движение кентуриона было небрежно и легко, но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги, захлебнулся воздухом, краска сбежала с его лица» [4, с. 22]. Далее выражает готовность отвечать толково, добавляя «Игемон», боится ошибиться и снова быть избитым.</p>	<p>Бичевание относилось к очень мучительным наказаниям. У римлян не было ограничения ударов. Иисусу нанесли 98 ударов. После римские воины издевались над Христом: «И одели Его в багряницу и, сплести терновый венец, возложили на Него. И начали приветствовать Его: радуйся, Царь Иудейский! И били его по голове тростью, и плевали на Него, и, становясь на колени, кланялись Ему» [Мк. 15: 17-19].</p>
<p>Не знает, что его казнь должна состояться, просит отпустить его. Не понимает намеков Пилата, который несколько раз пытается его спасти. Глуп. «А ты бы меня отпустил, игемон, – неожиданно попросил арестант, и голос его стал тревожен, – я вижу, что меня хотят убить» [4, с. 34]. В ранних редакциях заискивающе улыбается.</p>	<p>Предсказал собственную смерть и все испытания, знал, что Его ждет. «Когда Иисус окончил все слова сии, то сказал ученикам своим: Вы знаете, что через два дня будет Пасха, и Сын Человеческий предан будет на распятие» [Матф. 26: 1].</p>
<p>Нет крестного хода. Распятие не на кресте, а на столбах. Нет страшных ран, арестантов привязывают за руки к поперечным перекладинам столбов. Иешуа особо не страдает: «Счастливее двух других был Иешуа. В первый же час его стали поражать обмороки, а затем он впал в забытие, повесив голову в размотавшейся чалме» [4, с. 202]. Иешуа находится с краю, а не в центре. Нет раскаяния одного из разбойников.</p>	<p>Иисус с трудом сам несет свой крест на Голгофу. Прибивание рук и ног к кресту гвоздями. Страшная боль, жуткие страдания, находится в сознании. Раскаяние одного из разбойников. «И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» [Лука. 23: 42].</p>
<p>Иуда сдает Иешуа как доносчик Каиафы, первосвященника. Он не был учеником Иешуа и не совершил предательства. Иуду убивают по приказу Понтия Пилата и представляют его смерть как самоубийство.</p>	<p>Иуда, один из 12 учеников Христа, сознательно предает своего Учителя за 30 сребреников. Целует Его и тем совершает предательство. После раскаянется и кончает жизнь самоубийством.</p>

Нет воскресения. Тело Иешуа забирает Левий Матвей, и до этого никому нет дела. Затем тело Иешуа хоронят с двумя другими разбойниками в глубокой яме, заваливают камнями.

Происходит воскресение Христа. По просьбе фарисеев Пилат ставит стражу у гроба Иисуса, к двери гроба прикладывается камень, к камню прикладывают печать, чтобы ученики не выкрали тело и не возвестили о воскресении. Мария и Мария Магдалина в воскресенье приходят в пещеру и видят там Ангела, возвестившего им, что Иисус воскрес из мертвых.

Таким образом, в ранних редакциях в Евангелии от Воланда, а в более поздних в романе Мастера дается лживая, сниженная, искаженная версия Иисуса Христа в образе Иешуа Га-Ноцри. При этом Воланд (Мастер) целенаправленно делает этот образ привлекательным. С точки зрения А. Л. Дворкина, сатана в своем Евангелии хотел бы подменить людям подлинный образ Иисуса Христа фальшивым и именно потому сделал его привлекательным – «иначе он не сможет выполнить своей задачи. Но в нем нет главного: Иешуа Га-Ноцри – не Бог, а значит, он не способен победить зло и преодолеть смерть» [8, с. 138]. А. Л. Дворкин утверждает, что «сын священника, Михаил Булгаков является христианским писателем, “от противного” доказывающим божество Иисуса Христа, противопоставляя его как советскому мифологизму, так и породившему его гуманизму. Ведь как тот, так и другой вдохновлены князем мира сего, явившемся, чтобы справить свой шабаш в только что взорвавшую Храм Христа Спасителя страшную сталинскую Москву» [8, с. 139]. Непонимание истинной цели Булгакова и его замысла советскими и постсоветскими читателями А. Л. Дворкин объясняет тем, что «Булгаков не мог предположить, что воспитанное в фантастическом религиозном невежестве поколение советских интеллигентов-шестидесятников воспримет прозрачную для его современников (еще помнящих гимназический Закон Божий) мистификацию за чистую монету» [8, с. 139]. Таким образом, создавая антиевангельский сюжет, Булгаков вовсе не отвергает канонический Новый Завет и не пытается добавить туда «нужные» ему детали. Он целенаправленно создает образ Иисуса Христа, увиденный глазами сатаны, чем не только не отвергает, но, напротив, доказывает истинность канонических Евангелий. И, конечно, большой ошибкой является отождествление Булгакова с Мастером, который сознательно служит Воланду. О том, что это отождествление ошибочно, говорит и судьба Мастера в произведении Булгакова после того, как роман о Понтии Пилате был завершен.

Вскоре после этого у Мастера начинается психическое заболевание – его начинает мучить страх. Неправоммерно отождествлять этот страх с публикацией статей против него: «Нет, не страха этих статей, поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману вещами. Так, например, я стал бояться темноты. <...> Мне казалось, что через оконце, хотя

оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами» [4, с. 163]. После этого Мастер начинает сжигать свой роман. Как духовный предмет роман уже создан. Именно это и подразумевает фраза Воланда: «Рукописи не горят». Очевидно, что Мастер выполнил то, что Воланду было надо, а далее стал ему не нужен. Страхи темноты и спрута, которые терзают Мастера, есть расплата для его еще не до конца умершей души за служение дьяволу, за отказ от света, от Бога. Именно поэтому Мастер и сжигает свой роман, стараясь избавиться от мучающих его кошмаров.

Важно отметить, для чего вообще был нужен роман Мастера Воланду. Написанный роман сыграл очень важную роль в «черной мессе», давшей массу энергии духам зла, которую провел Воланд в страстную пятницу в безбожной Москве: «“Великий бал” и вся подготовка к нему составляют не что иное, как сатанинскую мессу, анти-Литургию, “черную мессу”. Для “черной мессы” надобен иной текст. Роман, созданный Мастером, становится “евангелием от сатаны”, искусно включенным в композиционную структуру произведения об анти-Литургии. Вот для чего была спасена рукопись Мастера. Вот зачем оболган и искажен образ Спасителя. Мастер исполнил предназначенное ему сатаной» [10].

Покой, который получают Мастер и Маргарита в награду от Воланда, по сути, является адом. Описание этого покоя явно сопоставимо со сном Маргариты, который она видит незадолго до встречи с Воландом: «Неживое все кругом какое-то и до того унылое, что так и тянет повеситься на этой осине у мостика. Ни дуновения ветерка, ни шевеления облака и ни живой души. Вот адское место для живого человека. И вот, вообразите, распаивается дверь этого бревенчатого здания и появляется он...» [4, с. 246] Сон Маргариты является пророческим. Он приснился ей до того, как она стала ведьмой. Ее душа еще была жива, именно поэтому она воспринимала данное место как ад. После сделки с Воландом ад стал родной стихией Маргариты и больше не ужасает ее. Образ осины, на которой тянет повеситься, является аллюзией к самоубийству Иуды, предавшего Христа. В православном контексте образы Мастера и Маргариты соотносятся с образом Иуды, так как они в романе неоднократно предали Бога.

С точки зрения Д. В. Макарова, «видение Маргариты, в котором она видит Мастера в ночь перед встречей с Азазелло, очень напоминает представление о безрадостной вечности Свидригайлова – персонажа романа Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание”: тесная банька с пауками» [14, с. 69]. Исследователь утверждает, что «в смерти героев Булгаковым проведена значимая параллель с судьбами героев “Фауста” Гете. У Гете в самом начале повествования, которое совпадает с ночью накануне Пасхи, Фауст хочет покончить жизнь самоубийством – выпить яд. Но его останавливает пение пасхального церковного хора – вмешательство Высших сил. А Мастер и Маргарита выпивают яд в эту Святую ночь, и звуки пасхальной службы их не достигают. Это сопоставление еще раз показывает, что если Фауст все же был спасен чистой любовью Маргариты-

Гретхен и вошел в мир Воскресения, то Мастеру уготована совсем иная вечность (баня с пауками), и “любовь” Маргариты-ведьмы не может его спасти, наоборот, подводит его к поклонению нечистой силе со всеми вытекающими отсюда последствиями» [14, с. 70].

Мастер получает покой без света. Отсутствие света явно свидетельствует о том, что Мастер лишается общения с Богом, ибо Бог есть свет. Об этом говорят многочисленные отрывки из Библии:

- «И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» [1 Ин. 1.5].

- «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» [Ин. 1, 4–5].

- «Говорил Иисус к народу и сказал им: Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» [Ин. 8, 12].

- «Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» [Ин. 12, 46].

По Библии грешники наказываются именно отсутствием света:

- «Да, свет у беззаконного потухнет, и не останется искры от огня его» [Иов. 18.5].

- «Свет праведных весело горит, светильник же нечестивых угасает» [Притч. 13.9].

Ад в православном контексте понимается как разрыв общения с Богом, которое и есть наказание. При этом не Бог наказывает человека, а человек сам не принимает дара Божия. Разрыв с Богом и есть наказание для человека, так как «человек сотворен по образу и подобию Божию, и именно это является глубочайшим смыслом его существования» [16].

Мастер получает покой без света, так как он выполнил свою черную миссию служения дьяволу и больше ему не нужен. Сатана отпускает Мастера и оставляет его с Маргаритой. В редакции «Фантастический роман» Воланд, отпуская Мастера с Маргаритой, говорит следующее: «Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но и исчезнет мысль о Га-Ноцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь. Ты не покинешь свой приют» [5, с. 255]. Эта фраза звучит, скорее, как приговор и вряд ли может расцениваться как награда.

С точки зрения А. Кураева, Мастеру завидовать не стоит: «Тело Мастера уже убито. Душа... Но что такое “душа” со стертой памятью? О чем он будет писать? И для кого? <...> Кому да и о чем сможет написать Мастер, если люди ему уже неинтересны, а в общение с Богом и ангелами (“свет”) он не вошел, будучи изолированным в своем “покое”» [12].

О том, что Мастер находится в аду, свидетельствует и аллюзия к романсу «Приют» на музыку Шуберта, который Воланд предлагает слушать Мастеру в его покое. Это произведение было написано на стихи немецкого поэта Л. Рельштаба [22]. На создание данного стихотворения Рельштаба вдохновила поэма Гете «Фауст». Романс «Приют» на музыку Шуберта помогает понять, что же

действительно получает Мастер от Воланда: «Тайно и горько так слезы текут <...> Душу всё те же муки томят» [22]. Слова романса, которые будут с Мастером всегда, свидетельствуют о том, что одни и те же душевные муки будут с ним вечно. Это значит, Воланд дарит Мастеру ад, который Мастер получает за то, что искажил в своем романе образ Иисуса Христа, послужил дьяволу и написал Евангелие от Воланда.

О духовной деградации Мастера свидетельствует и эпилог, в котором больной Иван Понырев видит призраков Мастера и Маргариты, из которого очевидно, что Мастер находится под полным контролем Маргариты. Покой означает и абсолютное отсутствие развития, каких-либо изменений. Таким образом, автор показывает читателям, что служение дьяволу закончилось для одаренного Богом талантливого художника адом, в котором он потерял свою личность, стал просто номером и обречен жить под контролем ведьмы, всего бояться и не иметь более возможности для творчества и духовного развития. И такая жизнь будет длиться вечно.

Анализ образа Иешуа Га-Ноцри в разных редакциях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» позволяет сделать вывод о том, что Иешуа Га-Ноцри из романа «Мастера» – это сниженный, пародийный образ по сравнению с Христом из канонических Евангелий. Роман Мастера является Евангелием от Воланда и отражает точку зрения сатаны на Спасителя. Создавая антиевангельский сюжет, Булгаков вовсе не отвергает канонический Новый Завет и не пытается добавить туда «нужные» ему детали, а целенаправленно создает образ Иисуса Христа, увиденный глазами сатаны, чем не только не опровергает, но, напротив, доказывает истинность канонических Евангелий. Мастер (но не Булгаков!) осознанно служит сатане и получает от него в награду покой – ад, в котором теряет свою личность. Настоящий художник, по Булгакову, должен служить Богу. Служение художника своим талантом сатане есть тяжкий грех, за который он будет наказан адом – отлучением от Бога, света, вечным покоем, в котором творческое развитие больше будет невозможно.

Список литературы

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в Синодальном переводе с комментариями и приложениями. Москва: Российское Библейское общество, 2017. – 2048 с.
2. Белобровцева И. З. Миссианство Михаила Булгакова // М. А. Булгаков: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богданова. – СПб.: РХГА, 2019. – С. 9–26.
3. Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Человек и «сверхчеловек» (к проблеме: Булгаков и Ницше) // М. А. Булгаков: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богданова. – СПб.: РХГА, 2019. – С. 422–432.
4. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита: Роман. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. – 448 с.
5. Булгаков М. А. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита» / Михаил Булгаков; издание подготовил В. И. Лосев; научн. ред. Б. В. Соколов. – М.: Вагриус, 2006. – 1006 с.
6. Булгаков М. А. Собрание сочинений в 8 томах. – СПб.: Азбука, 2011. – Т. 8. Жизнеописание в документах. – 736 с.
7. Воробьевский Ю. Неизвестный Булгаков. На свидании с сатаной. – М.: Эксмо: Алгоритм, 2011. – 272 с.
8. Дворкин А. Л. Булгаков и Достоевский: некоторые соображения о генезисе образа Иешуа Га-Ноцри из «Мастера и Маргариты» // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – 2007. – № 17-2. – С. 135–139.
9. Джулиани Р. Пилат у Булгакова: от структуры к поэтике «Мастера и Маргариты» // М. А. Булгаков: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богданова. – СПб.: РХГА, 2019. – С. 919–930.

10. Дунаев М. М. Рукописи не горят (Анализ романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»). – [Эл. ресурс]. URL: https://mdunaev.ru/attachments/article/14/Mihail_Dunaev_Rukopisi_ne%20gorjat_Analiz_romana_M.Bulgakova_Master_i_Margarita.pdf (дата обращения: 15.03.2023).
11. Икрамов К. А. Трагедия затаенного стыда // М. А. Булгаков: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богданова. – СПб.: РХГА, 2019. – С. 786–797.
12. Кураев А. «Мастер и Маргарита»: за Христа или против? – [Эл. ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/fiction/master-i-margarita-za-xrista-ili-protiv/> (дата обращения: 15.03.2023).
13. Лесскис Г. А., Атарова К. Н. Москва – Ершалаим: Путеводитель по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2021. – 576 с.
14. Макаров Д. В. Истина и нравственность: понимание «истины» в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (на примере диалога Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри) // Поиск истины как аксиологическая парадигма гуманитарного знания: прошлое, настоящее, будущее. материалы по итогам VII Иоанновских научных чтений: сборник статей. – 2018. – С. 60–71.
15. Мальчуков В. А., Мальчукова Н. В. Особенности диалога религиозного и светского мировоззрения в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Известия Иркутской государственной экономической академии. – 2013. – № 3. – С. 156–163.
16. Представления об аде в христианстве // Православие и мир. – [Эл. ресурс]. URL: <http://www.pravmir.ru/ad/> (дата обращения: 15.03.2023).
17. Сотников В. А., Назар Р. Н. Библейские мотивы произведения М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гуманитарные науки. сборник научных трудов IV Республиканской конференции молодых учёных, аспирантов, студентов, 2018. – С. 148–152.
18. Сухих И. Н. Евангелие от Михаила (1928-1940). «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. – [Эл. ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2000/6/evangelie-ot-mihaila-1928-1940-master-i-margarita-m-bulgakova.html> (дата обращения: 15.03.2023).
19. Ткаченко И. А. Художественные образы Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата в «Ершалаимских» главах романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: штрихи к осмыслению вопроса // Художественный текст глазами молодых. Материалы конференции. Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова, 2017. – С. 92–95.
20. Ужанков А. Н. В лучах закатного солнца. К 80-летию событий, развернувшихся на страницах романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Прелестный роман. 04.05.2009. – [Эл. ресурс]. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2009/05/04/v_luchah_zakatnogo_solnca (дата обращения: 15.03.2023).
21. Урюпин И. С. «О, Боги, Боги...»: языческий пантеон в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Междисциплинарный синтез гуманитарных наук в эпоху социокультурных и исторических трансформаций: опыт "Русского пути". Сборник материалов Всероссийской конференции с международным участием, 2019. – С. 374–383.
22. Шуберт Ф. Приют. Текст песни. – [Эл. ресурс]. URL: <https://pesniclub.com/text/ф-шуберт-приют> (дата обращения: 15.03.2023).

Olesya Yu. Zolotuhina

The Image of Yeshua Ha-Nozri in Different Editions of M. A. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita"

The article analyzes the image of Yeshua Ha-Nozri in different editions of the novel by M. A. Bulgakov "The Master and Margarita" and concludes that Yeshua Ha-Nozri from the Master's novel is a parody of Jesus Christ from the canonical Evangels. The Master's novel is the Evangel of Woland. By creating an anti-evangelical plot, Bulgakov does not reject the canonical New Testament, but purposefully creates an image of Jesus Christ seen through the eyes of satan, which not only does not refute, but once again proves the truth of the canonical Evangels. In the image of the Master Bulgakov captured an artist who served satan with his talent and was punished for this by hell – excommunication from God, light. The work "The Master and Margarita" is a novel-warning about the dangers of atheism and satanism.

Key words: M. Bulgakov, "The Master and Margarita", Yeshua Ha-Nozri, Jesus Christ, Gospel, Voland, edition, satanism, God, light.

For citation: Zolotuhina, O. Yu. (2023) The Image of Yeshua Ha-Nozri in Different Editions of M. A. Bulgakov's Novel "The Master and Margarita". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 217–230.

Специфика изображения взросления героини в «Детстве Люверс» Б. Пастернака

Статья посвящена осмыслению темы взросления героини в повести Б. Пастернака, продолжающей традиции романа воспитания. Установлено, что в раскрытии темы детства и взросления прозаик использует феноменологический подход, специфику которого определяют синтез поэтического и прозаического начала; мотив сна, маркирующий символическую инициацию девочки; а также «номинации» знаковых понятий и явлений, сопутствующих этапам взросления героини, посредством которых происходит их фиксация в памяти, в жизненном опыте ребенка.

Ключевые слова: Б. Пастернак, персонаж, художественный мир, традиции романа воспитания, феноменологический подход.

Для цитирования: Осьмухина О. Ю., Овсянникова Е. П. Специфика изображения взросления героини в «Детстве Люверс» Б. Пастернака // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 231–242.

Повесть Б. Пастернака «Детство Люверс», по сути, лишь фрагмент задуманного автором романа, повествующего о взрослении – превращении девочки в женщину, который, однако, написан не был, а образ Жени Люверс – главной героини произведения – послужил, по наблюдению В. В. Абашева [1], прообразом Лары из «Доктора Живаго». «Сюжет “Детства Люверс” организован вокруг нескольких эпизодов, которые Пастернак считал в жизни каждого человека ключевыми – пробуждение младенческого сознания “о третьем годе”, пробуждение “девического” в девочке-подростке, первая влюбленность и первая встреча со смертью как “прививка” взрослости» [3, с. 26].

Категория детства в повести – центральная, о чем заявлено уже в заглавии. Однако в фокусе внимания Б. Л. Пастернака оказывается не детство как такое, но процесс «перехода» из детства как «дикого», «естественного» состояния в отрочество и юность, процесс становления сознания ребенка и преодоления им детскости под натиском внешних событий, процесс овладения не только первичным жизненным, но и культурным опытом. Взросление героини показано как постоянное расширение границ феноменологического пространства девочки, постижение непознанного ранее, что сопровождается сильнейшим эмоциональным всплеском – удивлением, интересом, слезами. Слезы в художественном пространстве повести выполняют двоякую роль. С одной стороны, выступают признаком детскости героини, с другой стороны, символизируют ее слабость перед вторгающейся в ее камерный мир «большой жизнью», перед неотвратимостью взросления в целом.

На протяжении сюжетного развертывания Женя Люверс переживает ряд событий, под воздействием которых, в процессе их глубокого осмысления, происходит «мгновенное изменение сознания под влиянием неожиданных духовных открытий» [7, с. 151]. Такой подход к изображению детства в русской литературе начала XX века был новаторским, о чем свидетельствует сопоставление повести Б. Пастернака с близкими в тематическом плане «Детством»

М. Горького, «Детством Никиты» А. Н. Толстого и др.: в отличие от коллег по литературному цеху, обращающихся к проблеме взросления, Пастернак концентрирует внимание не на личности ребенка, но на его феноменологии – процессе становления взрослого сознания, постепенного освоения себя и мира, рефлексии и саморефлексии. Так, Л. В. Торопчина, осмысливая «Детство» Л. Н. Толстого, справедливо отмечает, что в нем «все дано под микроскопом переходного возраста, искажающим, утончающим вещи, разбивающим их на тысячи абстрактных осколков, делающим вещи живыми абстракциями» [12, с. 16]. Б. Л. Пастернак же заостряет внимание лишь на том, что заинтересовывает наивную героиню, остается в ее памяти, определяет в конечном итоге ее жизненный опыт, подталкивая взросление, а потому становится предметом ее размышлений и эмоционального отклика. Отсюда, во-первых, сильнейшая редукция образа Жени как «самопознающего сознания», с другой стороны, очевидна ассоциативная природа повествования, где ощущения, впечатления, события сопрягаются не по принципу последовательности или логической взаимосвязи, а по совершенно непонятной для читателя смежности.

Достаточно отчетливо это прослеживается уже в самом начале произведения. Женя внезапно пробуждается из-за резкого движения ангорской кошки, затем ее сознание судорожно выхватывает из реальности разрозненные образы и детали («...это было похоже на бред...» [10, с. 18]), никак не связанные между собой логически: «... она увидела взрослых на балконе. Нависавшая над брусьями ольха была густа и переливчата, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено. Это было похоже на бред, но у этого бреда было свое название, известное и Жене: шла игра. Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко, далеко: у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным, и не было бредом, как то, что бормотало и ворочалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветреные тени на рыжие бревна галереи. Женя расплакалась. Отец вошел и объяснил ей. Англичанка повернулась к стене. Объяснение отца было коротко. Это – Мотовилиха» [10, с. 18].

На следующее утро, вопреки ожиданиям читателя, девочку занимает не вопрос взаимоотношений отца и англичанки, а лишь это слово, за которое «зацепилось» ее сознание, – «Мотовилиха»: «На утро она стала задавать вопросы о том, что такое – Мотовилиха и что там делали ночью, и узнала, что Мотовилиха – завод, казенный завод, и что делают там чугун, а из чугуна..., не это ее не занимало уже, а интересовало ее, не страны ли особые то, что называют «заводы», и кто там живет; но этих вопросов она не задала и их почему-то умышленно скрыла» [10, с. 19]. Соккрытие этих последних вопросов означает для автора переход ребенка в качественно новое состояние, иными словами, взросление, поскольку он осознанно начинает контролировать то, что говорит взрослым, а что оставляет при себе: «В это утро она вышла из того младенчества, в котором находилась еще ночью. Она в первый раз за свои годы заподозрила

явление в чем-то таком, что явление либо оставляет про себя, либо, если и открывает кому, то тем только людям, которые умеют кричать и наказывать, курят и запирают двери на задвижку. Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя» [10, с. 19].

«Самообман» читателя объясняются непредсказуемостью и сложностью детского сознания, работающего по своим законам. «“Детство Люверс” – повесть о том, как “перестаивается” обычный знакомый мир, когда в него вглядывается сознание, еще не обезличенное и не потерявшее свежести восприятия», – пишет по этому поводу О. Ю. Лапко [6, с. 127]. В продолжение мысли исследователя добавим, что в детском сознании Жени сопрягается то, что, по мнению взрослого, никак не связано между собой, и тем неожиданнее получаемый в процессе этого сопряжения результат. Учитывая столь примечательную особенность повествования в «Детстве Люверс», Р. О. Якобсон считает стержневым механизмом организации текста не метафору, что в целом характерно для художественной прозы, а метонимию. При этом метонимия определяет не только порядок сцепления описываемых событий и ощущений героини, но и принципы его изображения, редуцированного до сознания: «Как в фокусах иллюзионистов, героя трудно обнаружить: он рассыпается на ряды деталей и подробностей, замещается цепью собственных объективированных состояний или действительных объектов, которые его окружают. Нам представлена среда существования героя, героя с метонимическими контурами, разбитого на куски синекдохами, отъединяющими его свойства, реакции, душевные состояния: мы видим, каковы его привязанности, чем обусловлен, какова будет его судьба. Но то, что, собственно, и составляет героя, – его активность, – ускользает от нашего восприятия: действие скрывается за топографией... Лиризм Пастернака пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности, первое лицо отодвигается на задний план. В пастернаковском лиризме образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями лирического “я”...» [13, с. 66–67].

Метонимический принцип построения изложения приводит к усиленному психологизму, подчеркнутому субъективизму, необходимому для раскрытия процессов взросления, становления сознания девочки. Многие исследователи полагают, что добиться столь мощного эффекта психологизации помогли автору автобиографические вкрапления. История взаимоотношений Жени со своим репетитором Диких «списана» с взаимоотношений самого Пастернака и Елены Виноград, которую в 1910 г. он собирался обучать латыни. Образ Жени выступает своеобразным воплощением авторского «я», посредством которого выстраивается история собственного взросления. «Романтик Пастернак, стремясь рассказать себя, взял из реального мира полурепбенка, девочку Люверс и показывает, как эта девочка “осваивала” мир», – полагает Т. И. Меркулова [9, с. 313]. «В распоряжении Пастернака-прозаика до последнего времени был

всего-навсего один герой – его собственное мировосприятие, облаченное в фабульную одежду», – цитирует слова одного из критиков-современников писателя Г. А. Закроева [4, с. 105].

Результатом применения феноменологического метода в изображении ребенка в повести Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» стала не только редукция центрального художественного образа, но и «центростремительность» повествования в целом, основой которого выступила содержательно-концептуальная информация о процессе взросления Жени. Это в свою очередь обусловило специфику остальных сторон художественного текста, выстраиваемого как, условно говоря, редуцированный роман воспитания. Во-первых, для «Детства Люверс» характерна упрощенность и раздробленность фабулы, достаточно простой, состоящей из ряда чередующихся эпизодов, которые определяют основные вехи в процессе взросления девочки. «Становление сознания – центральный стержень, на который нанизываются различные эпизоды. Первым в их ряду оказывается ночь, которая "межевою вехой" отделила "беспамятность младенчества" и положила начало работы сознания без перерывов и провалов, "как у взрослого". Следующим важным событием для Жени является смерть Цветкова, которая и дала начало духовному росту главной героини» [4, с. 105]. Каждое значимое с позиции Жениного восприятия событие как этап ее взросления заключено в отдельную главу. Так, если первая глава стала прощанием Жени Люверс с младенчеством, то вторая – с отрочеством. Недоразумения, происходившие с обеими гувернантками, лишь составили канву, в которую оказалась вписанной история внутренних изменений героини: «Так и запечатлелась у ней в памяти история ее первой девичьей зрелости: полный отзвук щебечущей утренней улицы, медлящей на лестнице, свежо проникающей в дом; француженка, горничная и доктор, две преступницы и один посвященный, омытые, обеззараженные светом, прохладой и звучностью шаркавших маршей» [10, с. 63]. При этом писатель не старается «оправдать», мотивировать значительные пропуски в рассказе о жизни Жени. События возникают как бы сами собой, именно так, как их воспринимает и помнит маленькая героиня: «Мисс Hawthorn этого б не сделала. Но в один из приступов своей беспричинной нежности к детям госпожа Люверс по самому пустому поводу наговорила резкостей англичанке, и в доме ее не стало. Вскоре и как-то незаметно на ее месте выросла какая-то чахлая француженка. Впоследствии Женя припомнила только, что француженка похожа была на муху, и никто ее не любил. Имя ее было утрачено совершенно, и Женя не могла бы сказать, среди каких слогов и звуков можно на это имя набрести. Она только помнила, что француженка сперва накричала на нее, а потом взяла ножницы и выстригла то место в медвежьей шкуре, которое было закровавлено» [10, с. 58].

Сюжет «Детства Люверс» не отличается стройностью, последовательностью и линейностью: разворачиваются лишь те события, которые оказываются значимыми с точки зрения Жени, с её субъективной позиции. Память девочки, ее переживания, направленность ее интереса и интеллектуального поиска ста-

новятся принципиальными критериями отбора звеньев сюжетной цепи произведения. Пространственно-временные координаты текста включены в процесс внутреннего – интеллектуального и психологического – взросления героини. Художественный принцип подчиненности внешнего внутреннему затрагивает и такие, казалось бы, не связанные с внутренним миром ребенка категории, как «время» и «пространство». Однако художественный мир повести – это мир внутренней жизни взрослеющего ребенка, в котором все, включая детали, призвано отразить его сложность на пути становления себя как взрослого. А. Г. Маслова указывает на важность линейного перемещения героини в пространстве: *Пермь* → *Екатеринбург*. «Пространственные ориентиры необходимы для перехода к этим духовным открытиям: горизонтальное движение по железной дороге из одного пространства в другое и вертикальный выход в пространство вечности в ситуации границы, мига озарения», – полагает ученый [8, с. 113]. Примечательна, по мнению исследовательницы, и деформация пространства под влиянием физического и психологического состояния ребенка, осложнение его символическим подтекстом с оттенком инфернальности: «Демоническим оказывается пронизанное хаосом пространство вокзала, город с его искривленными улицами, комната, воспринимаемая в состоянии болезни, дом, связанный со смертью младенца, пространство театра, у которого происходит гибель Цветкова» [8, с. 113].

Образы других персонажей схематичны: так, читатель, располагая лишь некоторыми художественными деталями, опять-таки восходящими к эмоциональной памяти ребенка, не может создать более-менее полных представлений о родителях Жени, ее гувернантках, репетиторе, Цветкове; образ каждого из них ограничен лишь теми замечаниями, которые раскрывают их восприятие героиней.

В финале «Детства Люверс» писатель подчеркивает принципиальную непознаваемость мира «другого», «чужого» сознания, которое даже для внимательного и заинтересованного читателя остается тайной. Диких, как бы ни старался понять причину Жениных слез по Цветкову, неизбежно далек от истины: «Очевидно, покойный произвел когда-то на эту маленькую женщину особо глубокое и неизгладимое впечатление. У впечатлений этого рода есть имя. Как странно! Он давал ей уроки каждый другой день и ничего не заметил. Она страшно славная, и ее ужасно жаль. Но когда же она выплачется и придет, наконец? Ее жалко от души» [10, с. 133]. В тот момент, когда Диких судит о Жене, исходя из имеющихся знаний и представлений о ней как об определенном, хорошо известном ему человеке, Женя незаметно для него меняется, переходит на новую ступень своего развития, взросления. «Первичное сознание» ребенка встраивается в определенный культурный (в данном случае – библейский) контекст; человек, живший естественной жизнью, превращается в «эстетического человека», мыслящего не только с опорой на свои собственные убеждения, но и с оглядкой на определенный культурный и эстетический опыт, впитанный ранее, но не ставший ранее частью его личности, взглядов, сознания. В финальном событии повести «Детство Люверс» Б. Пастернак предельно

точно запечатлел момент фиксации накопленного ранее опыта через его «встраивание» в личность, в мировосприятие Жени, взросление которой становится завершенным. Границы камерного мира детства распахиваются в «большой мир» не только личного, но и культурного опыта, эстетических переживаний, с позиций которых она будет уже совсем иначе подходить к осмыслению своей жизни. Вырабатываются новые отношения человека с миром, он учится соотносить пережитое не только с собственными, личными ощущениями, но и с общепринятыми представлениями о должном: «Впечатление, скрывавшееся за всем, было неизгладимо. Оно отличалось большею, чем он думал, глубиной... Оно лежало вне ведения девочки, потому что было жизненно важно и значительно, и значение его заключалось в том, что в ее жизнь впервые вошел другой человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви, но то, которое имеют в виду заповеди, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не крадь и все прочее. “Не делай ты, особенный и живой, – говорят они – этому, туманному и общему, того, чего себе, особенному и живому, не желаешь”. Всего грубее заблуждался Диких, думавши, что есть имя у впечатлений такого рода. Его у них нет. А плакала Женя оттого, что считала себя во всем виноватой. Ведь ввела его в жизнь семьи она в тот день, когда, заметив его за чужим садом, и заметив без нужды, без пользы, без смысла, стала затем встречать его на каждом шагу, постоянно, прямо и косвенно и даже, как это случилось в последний раз, наперекор возможности» [10, с. 131]. В финальных же строках присутствует уже иная, изменившаяся, повзрослевшая Женя, которая не идет на поводу эмоций, но следует определенным правилам поведения, считающимися нормой: «Когда она увидела, какую книгу берет Диких с полки, она нахмурилась и заявила: “Нет. Этого я сегодня отвечать не стану. Положите на место. Виновата: пожалуйста”» [10, с. 133].

Специфика раскрытия темы взросления в «Детстве Люверс» заключается, по мнению большинства исследователей пастернаковского творчества, в феноменологическом подходе к изучению и художественному воплощению детства через изображение процесса становления сознания ребенка. Происходящие в жизни главной героини события служат лишь причиной ее внутренних, скачкообразных метаморфоз, что обуславливает усиленный психологизм, субъективность изложения, простоту фабулы, усеченность сюжета до нескольких, наиболее важных и интересных для Жени эпизодов, их ассоциативные и метонимические связи друг с другом, редуцированность образа девочки до самопознающего сознания и схематизма образов других действующих лиц, ассоциативную природу текста в целом. Б. Л. Пастернак фактически психологически тонко и глубоко пытается постичь «тайну» взросления. Особое значение писатель придает культурному и эстетическому опыту, постижение и личностное принятие которого означает усвоение ребенком общепринятых моделей, образцов поведения (в данном случае транслируемых православной традицией), что способствует преодолению рамок узкого, камерного мира детства и вступлению во взрослую жизнь, прощание с детством в целом.

Феноменологический подход к раскрытию темы детства через актуализацию процессов становления сознания юной героини на пути к взрослению потребовал, помимо сюжетно-композиционных и пространственно-временных особенностей повествования, создания особого стиля, отличающегося специфическими особенностями. Прежде всего синтезом поэзии и прозы (что будет свойственно, кстати, и «Юрию Живаго»), литературы и живописи. Так, эпическая составляющая придает ему некоторую упорядоченность, детализированность, позволяет выделить «пиковые переживания», которые выступают толчком к следующему этапу становления сознания девочки на пути к взрослости; наоборот, лирическая часть углубляет и усиливает психологизм изложения, помогает добиться тщательного исследования особенностей мировосприятия и мироощущения героини в разные моменты жизни. По мнению С. А. Куликовой, в подобном стремлении Б. Л. Пастернак не был одинок в литературе того времени, поскольку создание синтетического искусства и синтетического метода, органично сочетающего поэзию и прозу, литературу, музыку и живопись, отвечало главенствующей задаче модернизма. «Одна из ярких примет художественной культуры начала XX века – активные стилевые поиски, динамизация процессов обновления языка, интенсивная трансформация сложившихся жанров. Характерным явлением этого времени становится изменение соотношения прозы и поэзии. Если классическому периоду русской литературы была свойственна устойчивая дихотомия главных типов художественного мышления – прозы и стиха, то в первой трети XX века отчетливо просматривается тенденция к взаимовлиянию и даже взаимопроникновению прозаических и поэтических форм литературы. Среди причин, обусловивших сближение прозы и поэзии, – широкое распространение идеи единого по сути, теургического искусства и вызванной этим необходимости синтеза различных видов искусств – музыки, литературы, живописи», – полагает исследователь [5, с. 44]. Межродовой синтез поэзии и прозы в «Детстве Люверс» воплощается в следующем. Во-первых, в наличии подобия рифмы в отдельных фрагментах текста, в усилении ритмичности и, следовательно, лиричности изложения. Например: «По летам жила на том берегу **Камы** на даче. Женю в те годы спать укладывали **рано**. Она не могла видеть огней Мотовилихи. Но однажды ангорская кошка, чем-то испуганная, резко шевельнулась во сне и разбудила Женю. Тогда она увидела взрослых на балконе. Нависавшая над брусьями ольха была густа и переливчатая, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено. Это было похоже на бред, но у этого бреда было свое название, известное и Жене: шла игра» [10, с. 18]. Очевидны не только рифмы «*Камы*» – «*рано*», но и синтаксический параллелизм между предложениями «Нависавшая над брусьями ольха была густа и переливчатая, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено», который ритмизирует отрывок; эллипсис же в двух последних фразах убыстряет ритм, делает его более отчетливым. Эту же функцию выполняют звуковые соответствия и повторы в следующем эпизоде произведения: «Но на утро она стала задавать вопросы о том, что такое – Мотовилиха и что там делали ночью, и узнала, что Мотовилиха

– завод, казенный завод, и что делают там чугуны, а из чугуна..., не это ее не занимало уже, а интересовало ее, не страны ли особые то, что называют «заводы», и кто там живет; но этих вопросов она не задала и их почему-то умышленно скрыла» [10, с. 18]. Во-вторых, прозаические образы также сложны и многомерны, как и поэтические образы пастернаковской лирики. В этом отношении весьма примечателен анализ начального эпизода повести, проведенный К. В. Абрамовой: «Повествование строится таким образом, что все его составляющие наделяются особой внутренней динамикой, благодаря которой образы теряют свои очертания, преобразуются, получают дополнительные, не всегда поддающиеся расшифровке смыслы. В первых же строках повести детские игрушки как будто превращаются в воспоминания, тонущие в медвежьих шкурах, а одна из этих шкур, с которой в наибольшей степени связаны детские впечатления Жени Люверс, обращается огромным “пушистым” цветком («Белая медведица в ее детской была похожа на огромную, осыпавшуюся хризантемой»). Происходит наложение друг на друга образов медвежьей шкуры и цветка, которые сами по себе разворачиваются в систему сложных пересекающихся ассоциаций: образ “Белой медведицы” с зодиакальной “Большой Медведицей”, “куклами”-куколками (“через лингвистическое сходство названия личинок chrysalide и хризантемы chrysanthemum от chrysolos – “золото” и anthemum – “цветок”), с китайско-японским символом солнца и, через определение “осыпавшаяся” с “концом лета”, то есть с “августом”, “Преображением” и, в связи с биографическим контекстом, с “хромым незнакомцем”» [2, с. 132–133]. Анализ другого отрывка, помимо его насыщенности тропами, тесно переплетающимися между собой, демонстрирует и эмоциональную окрашенность изложения. Благодаря эмоциям окружающее Женю пространство приобретает определенный эмоциональный модус, созвучный ее настроению, что усиливает психологическую плотность повествования, способствует его органичному переводу из внешнего во внутреннее бытие, обусловленное рефлексивной деятельностью сознания ребенка: «Сквозь гардины струился тихий северный день. Он не улыбался. Дубовый буфет казался седым. Тяжело и сурово грудилось серебро. Над скатертью двигались лавандой умытые руки англичанки, она никого не обделяла и обладала неистощимым запасом терпенья; а чувство справедливости было свойственно ей в той высокой степени, в какой всегда чиста была и опрятна ее комната и ее книги. Горничная, подав кушанье, застаивалась в столовой, и в кухню уходила только за следующим блюдом. Было удобно и хорошо, но страшно печально» [10, с. 21].

Синтез художественного слова и живописи выражается в присутствии «экфрастического следа». По мнению К. В. Абрамовой, многие описания в тексте настолько статичны, что напоминают картины, однако в каждом из них имеется намек на движение, на потенциальную динамику, без которой невозможно воссоздать процессы мышления, сознания. Чередование статики и динамики максимально точно воспроизводит работу сознания девочки – через статичную фиксацию образа к его динамичному разворачиванию и изменению во времени: «... она увидела взрослых на балконе. Нависавшая над брусьями

ольха была густа и переливчата, как чернила. Чай в стаканах был красен. Манжеты и карты – желты, сукно – зелено. Это было похоже на бред, но у этого бреда было свое название, известное и Жене: шла игра» [10, с. 18] (статичный элемент с возможностью движения) // «Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко, далеко: у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным, и не было бредом» [10, с. 18] (динамичный элемент с овеществленным движением). Как подчеркивает К. В. Абрамова, статичность первой картины далеко не полная, неабсолютная, ибо «внутри замершей, застывшей картины как бы прячется возможность движения. Например, в сравнении ольхи с чернилами “выдвигается” признак текучести, а значит и подвижности» [2, с. 134]. Очевидна в связи с экфрастичностью, кроме того, высокая частотность колоративов, слов, обозначающих различные материалы, вещества, размеры, формы, благодаря чему описания приобретают большую насыщенность, живость, выпуклость, одним словом, «картинность»: «Поезд отходил поздно ночью. Люверс переехал месяцем раньше и писал, что квартира готова. Несколько извозчиков трусцой спускались к вокзалу. Его близость сказалась по цвету мостовой. Она стала черна, и уличные фонари ударили по бурому чугуну. В это время с виадука открылся вид на Каму, и под них грохнулась и выбежала черная, как сажа, яма, вся в тяжестях и тревогах. Она стрелой побежала прочь и там, далеко-далеко, в том конце, пугаясь, раскатилась и затряслась мигающими бусинами сигнализационных далей» [10, с. 73]. Экфрасис акцентирует и принципиальную значимость метафоры: олицетворения, эпитеты, сравнения, используемые прозаиком, имеют метафорическую основу. Следовательно, если в основе организации повествования лежит метонимия, определяющая способ сцепления описаний и целых эпизодов в нем, принципы конструирования образов главных и второстепенных героев произведения, то метафора определяет средства их художественного воплощения.

Во-вторых, структурообразующую роль выполняет мотива сна, воплощенный в «заглавной» метафоре повести: жизнь – сон. Согласно точке зрения Г. А. Закроевой, в «Детстве Люверс» посредством «сновидения реализуется идея трансформации, превращения, физических и духовных изменений героини, которые определяют ее взросление. Сон в повести выполняет символическую функцию инициации» [4, с. 104]. При этом «засыпает» героиня «сном взросления» именно в начале повествования: «Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так, впоследствии, ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме. Отец ее вел дела Луньевских копей и имел широкую клиентелу среди заводчиков с Чусовой. Дареные шкуры были черно-бурые и пышные. Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему» [10, с. 17]. «Проснуться» означает для Жени «повзрослеть», и первое внезапное пробуждение сопряжено с выходом героини из поры младенчества. По мнению Г. А. Закроевой, «субъектами» сна в повести «являются Женя Люверс, Сережа,

ангорская кошка. В тексте сон выступает в прямом значении сновидения и входит в состав тропа. Несмотря на частотность повторения темы сна в повести, Женя видит всего лишь один сон, который имеет важное значение как в композиции, так и в понимании внутреннего мира героини. В воплощении темы сна в повести «Детство Люверс» наблюдается следующая закономерность: со сном связан переход героини в другое состояние или за ним следуют важные события. Например, после пробуждения девочка знакомится с Мотовилихой, что символизирует ее выход из младенчества. Совершая путешествие, Женя и Сережа просыпаются в новом для них пространстве, которое каждый из персонажей интерпретирует противоположно друг другу; после поступления в гимназию все события, происходящие с девочкой, сравниваются с опускающимися на дно сонными оловянными ложками – так описывается новое состояние Жени. Меняется и физическое состояние героини после сна: проснувшись, она понимает, что выздоровела» [4, с. 105].

В-третьих, феноменологический подход Б. Пастернака к раскрытию темы взросления девочки обусловил особую функциональную заданность «названий» и «наименований» в тексте, подмеченную К. Секе [11]. Г. А. Закроева указывает на их принадлежность к мифу о творении, тесно связанному с обрядом инициации Жени во время сна и пробуждения: «В сновидении происходит символический обряд инициации Жени. Женя, погружаясь в сон, перемещается в сновидческое пространство, в котором получает новые знания о себе, необходимые ей во взрослой жизни. Засыпая, “умирает” Женя-ребенок, просыпаясь – рождается девушка, готовая принять и испытать женскую судьбу. Инициации, которую проходит Женя, способствует смерть Цветкова. Героиня с такой силой переживает ее, что сон становится для нее этапом перерождения, “семиотическим зеркалом”, в котором она видит отражение женского начала. В сновидении Жене Люверс открываются новые, ранее скрытые от нее самой тайны ее души, мировосприятия. Мотив пробуждения <...> связан с мифом о творении, отражение которого связано с пафосом всего произведения. Одним из ключевых эпизодов, ведущих к пониманию текста, является сцена пробуждения героини из 1-й главы <...>. В этой сцене прослеживается взаимосвязь мотива пробуждения и мифа о творении. Женя, проходя этапы взросления, открывает для себя новые предметы и явления путем номинации (например: *Мотовилиха, Азия, Цветков, Предтеча*). Онтологические этапы в повести сопровождаются онейромотивами и описанием сновидения» [4, с. 107–108].

Итак, резюмируя всё, изложенное выше, заключим, что тема взросления в «Детстве Люверс» Б. Пастернака, позволяющая осмысливать его в ряду традиции романа воспитания, раскрывается посредством введения автобиографических параллелей, глубинного погружения в психологию героини, причем «внутреннее» видение Жени отображается скачкообразно, в связи с наиболее яркими, с точки зрения девочки, впечатлениями «внешнего» мира, которые, будучи отрефлексированными ее сознанием и памятью, оказываются маркерами «стадий» её взросления, обретения культурного, жизненного опыта («Детство Люверс» фактически прочитывается как «редуцированный» роман

воспитания, хотя и не развивающийся на протяжении длительного времени, но в своих узловых моментах демонстрирующий внутреннюю метаморфозу главной героини, превращающейся из девочки в девушку). Кроме того, важнейшими средствами воссоздания «прощания с детством» Жени становятся: синтез поэзии и прозы, прозы и живописи, воплощенный в чередовании статики и динамики, воссоздающих процесс фиксации / осознания увиденного героиней в тот или иной момент жизни; эмоциональной окрашенности ее предметного мира; многослойность и многомерность художественных образов, возникающих внезапно, на основе ассоциативной связи ощущений и впечатлений Жени); мотив сна, реализующегося в виде центральной метафоры и раскрывающего процесс символической инициации девочки, ее превращения в девушку; внезапные «пробуждения» Жени, сопряженные с наиболее важными событиями ее жизни, позволяющие ей, благодаря приобретенному опыту, перейти на новую «ступень» во внутреннем развитии.

Список литературы

1. Абашев В. В. «Пермское» в «Детстве Люверс» Бориса Пастернака // Художественный текст и историко-культурный контекст (на материале русской литературы XX века). – Пермь: ПГУ, 2000. – С. 46–61.
2. Абрамова К. В. «Экфрастический след» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» // Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – № 4. – С. 132–136.
3. Архангельский А. «Он награжден каким-то вечным детством»: тема детства в творчестве Бориса Пастернака // Детская литература. – 1989. – № 3. – С. 26–30.
4. Закроева Г. А. Мотивы и образы в системе художественной гипнологии Б. Л. Пастернака («Детство Люверс») // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. – Смоленск: СГУ, 2015. – Т. 16. – С. 103–116.
5. Куликова С. А. Тип героя в прозе Б. Л. Пастернака: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1998. – 239 с.
6. Лапко О. Ю. Физическое и духовное становление героини повести Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» // Гуманитарные исследования. – 2009. – № 1. – С. 126–131.
7. Маслова А. Г. Поэтика хронотопа в раннем творчестве Б. Л. Пастернака: дис. ... канд. филол. наук. – Киров, 2003. – 241 с.
8. Маслова О. О. Концепт детства в научной и художественной традициях XX века: дис. ... канд. культурологии. – Ярославль, 2005. – 206 с.
9. Меркулова Т. И. Об «экзистенциальности» художественного восприятия Б. Пастернака // Филологические науки. – 1992. – № 2. – С. 311–314.
10. Пастернак Б. Л. Детство Люверс. – М.: Дет. лит., 1991. – 241 с.
11. Секе К. «Называние» и «наименование» в «Детстве Люверс» Б. Л. Пастернака. – [Эл. ресурс]. – URL: <https://docplayer.ru/62479055-Nazyvanie-i-naimenovanie-v-detstve-lyuvers-b-pasternaka.html> (дата обращения: 10.12.2022).
12. Торопчина Л. В. Тема дома и семьи в русской литературе XIX века // Литература (приложение к газете «Первое сентября»). – 2007. – № 7. – С. 15–19.
13. Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

Olga Yu. Osmukhina, Ekaterina P. Ovsyannihova

The Specificity of the Image of the Growing up of the Heroine in B. Pasternak's "Childhood Lovers"

The article is devoted to understanding the themes of the growing up of the heroine in B. Pasternak's story, which continues the traditions of the novel of education. It has been established that in revealing the theme of childhood and growing up, the prose writer uses a phenomenological approach, the specifics of which are determined by the synthesis of the poetic and prose principles; the motif of the dream marking the girl's symbolic initiation; as well as the “nominations” of iconic concepts and phenomena that accompany the stages of the heroine's growing up, through which they are fixed in the memory, in the life experience of the child.

Key words: B. Pasternak, character, artistic world, traditions of the novel of education, phenomenological approach.

For citation: Osmukhina, O. Yu., Ovsyannikova, E. P. (2023) The Specificity of the Image of the Growing up of the Heroine in B. Pasternak's "Childhood Lovers". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 231–242.

А. П. Трушкина

Романтическая традиция Э. Т. А. Гофмана в творчестве В. Орлова

В статье рассматривается рецепция романтической традиции Э. Т. А. Гофмана в романе В. Орлова «Альтист Данилов». Показаны общие характерные для литературного романтизма мотивы и образы (противостояние миров реального и потустороннего, двойничество, фантастические элементы в пространстве города, тема искусства и т.д.). Выявляются различия в обращении Орлова к прозе Гофмана. Также анализируется трансформация образа главного героя в произведении отечественного автора.

Ключевые слова: романтизм, Э. Т. А. Гофман, В. Орлов, двойничество, романтическая ирония, тема искусства, жанр, хронотоп.

Для цитирования: Трушкина А. П. Романтическая традиция Э. Т. А. Гофмана в творчестве В. Орлова // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 242–247.

Как известно, пик интереса русских писателей к творчеству Э. Т. А. Гофмана приходится на 30–40-е годы XIX столетия. Примером может послужить большое количество произведений, в которых влияние Гофмана очевидно. Так, поэтикой немецкого автора вдохновлялись А. Погорельский (образы ведьмы и кота в «Лафертовской маковнице», героини-двойники и кукла в цикле «Двойник, или Мои вечера в Малороссии»), А. С. Пушкин (мотивы карточной игры и безумия в «Пиковой даме»), М. Н. Загоскин и В. Ф. Одоевский (оформление повестей с мистическим антуражем в отдельные сборники. «Вечер на Хопре» и «Пёстрые сказки» построены по модели «Серапионовых братьев») и т.д. Писатели XX столетия также включают в свои произведения художественные особенности творческого метода Гофмана, чему посвящён большой объём исследовательских работ. Например, в диссертации В. В. Королевой рассмотрено влияние немецкого автора на творчество З. Гиппиус, Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба, Л. Андреева; А. Б. Ботникова сопоставляет творчество Гофмана и Булгакова; Е. А. Сафрон наблюдает гофмановские мотивы и образы в городском фэнтези.

На наш взгляд, наиболее ярко рецепция поэтики немецкого романтизма реализована в прозе В. Орлова, и примечательным в свете заявленной проблематики представляется роман «Альтист Данилов». В основу сюжета положены фантастические приключения «демона на договоре» [8, с. 26], являющегося при этом весьма талантливым музыкантом, в мире людей.

В первую очередь, к художественному методу Гофмана отсылает образ главного героя. Напомним, что персонажи Гофмана – возвышенные и неординарные личности, противостоящие бытовому миру филистеров (пр.: Ансельм в новелле «Золотой горшок»). Они всегда стремятся к некоему идеалу и обретают его после взаимодействия с иной реальностью. Подобными чертами обладает и Владимир Данилов. Он страдает от противоречия высокого призвания и обыденной жизни. Писатель акцентирует внимание на том, что миссия альтиста – не быть примерным советским гражданином, но быть истинным творцом. Убедительнее всего это отражено в описаниях быта героя и его занятий музыкой. «Ему показалось, что жизнь альты в этой симфонии – отражение его, Данилова, жизни. И изгибы чувств альты – это изгибы его чувств. Будто себя он ощутил в нервном движении альты по страницам партитуры, свои мучения и свои надежды, свою любовь и свои долги. В четвертой части он обнаружил даже летучее место, где альт, или он, Данилов, останавливается возле химчистки с намерением получить брюки, но сейчас же набежавшая волна жизни подхватывает его и несет дальше, оставив брюки висеть» [8, с. 177]. Обилие метафор иллюстрирует внутренний мир персонажа, его лёгкость и мечтательность. Противопоставлена процитированному фрагменту следующая сцена: «С утра Данилов заскочил в сберегательную кассу и, выстояв очередь, произвел коммунальные платежи. В кассе было душно, неграмотные старушки именно Данилова просили заполнить вместо них бланки и квитанции – такое доверие он рождал в их душах. Данилов выпачкал пальцы чернилами, а подымая от бланков глаза, упирался взглядом в грудастую даму на плакате с жэковскими книжками в руках <...>. Потом Данилов пошел сдавать стеклянную посуду, а возле пункта приема стояла очередь с колясками и мешками» [8, с. 53]. Очевидно, что в быту музыкант беспомощен и даже неуклюж.

Однако если у Гофмана герой «перерождается», прикоснувшись к иному миру, то у Орлова, напротив, Владимир обретает себя, когда отказывается от всего сверхъестественного. Говоря словами Е. А. Сафрон, здесь реализуется мотив отказа от чудесного дара [9, с. 86]. Кстати говоря, Перегринус Тис в романе «Повелитель блох» тоже осознаёт, что нужно полагаться только на собственные силы.

Во-первых, мотив отказа от чудесного дара в «Альтисте...» проявляется в неисполнении героем договора с Канцелярией Того Света. Данилов не причиняет людям «мелкий, но существенный вред» [8, с. 18], как было ему предписано, а становится на путь «очеловечивания». Во-вторых, Владимир редко использует браслет «Небо – Земля», который переводил его из человеческого состояния в демоническое. Герой не открывает в себе сверхъестественные силы даже в тяжёлые жизненные моменты. Ярким примером служит эпизод решающего концерта, после которого о Данилове стали говорить как о музыканте, обладающем совершенно необычайным талантом: «Данилов вспоминал секунды скверной игры на репетициях, секунды отчаяния, когда его подмывало сдвинуть пластинку браслета. Но это мальчишеское желание могло привести

лишь к минутному триумфу или потрясению, а ничего бы не изменилось. Просто он, Данилов, был бы в те мгновения не творцом, не артистом, не личностью, а патефонной иглой <...>. А Данилов во всем желал своего, то есть того, что бы делало его личность личностью. Вот как человек он постигал музыку с удовольствием. Все открывал сам. Чаще мучился и страдал, но уж и радовался иногда, как творец» [8, с. 272]. И в-третьих, отказ персонажа связан с потерей, так называемого, волшебного предмета – альты Альбани. После утраты инструмента музыка стала не подпитывать его демоническую сущность, а развивать чувство любви и сострадания. Мы полагаем, что альт у Орлова можно сопоставить с чудесным вином у Гофмана из романа «Эликсиры сатаны». Напиток способствовал проявлению «тёмной стороны» Медарда, так и игра на старинном инструменте породила у Данилова ощущение превосходства над окружающими и мнимое счастье.

Тяга немецких романтиков ко всему мистическому, демоническому, inferнальному отразилась в мотивах, проходящих практически через все тексты обсуждаемого направления – проклятие и продажа души дьяволу. К слову, их наличие позволяет рассматривать произведения в свете готической традиции. У Гофмана мотив родового проклятия встречаем в новеллах «Майорат», «Вампиризм», романе «Эликсиры сатаны». Родовое проклятие Медарда заставляет его не просто страдать, а отречься от Бога и совершать преступления против нравственности и человеческой жизни. В «Альтисте...» писатель представляет собственную интерпретацию этого сюжета. Данилов – демоническое существо изначально, поэтому творение зла в его случае – скорее предназначение, нежели намеренное действие. О том, что оно является проклятием, Владимир догадывается позднее, и, в отличие от Медарда, делает всё, чтобы злодеяния от него не исходили. Персонаж «очеловечивается», как было сказано ранее.

В. Орлов использует и мотив договора с дьяволом, однако вновь представляет его в модифицированном виде. Героя отечественного автора отличает мотивация. Как справедливо утверждает Е. А. Сафрон, «чаще всего герой жертвует своей бессмертной душой ради обретения счастья в любви» [9, с. 85]. В качестве примера исследователь называет новеллу Гофмана «Огненный дух». В романе Орлова музыкант ничем не мотивирован, его сделка – лишь «документальное» оформление миссии на Земле, обозначенной Канцелярией Того Света. Отсюда вытекает главное отступление от традиции – нарушение содержания всех этапов сделки. Во-первых, Данилов не отдаёт свою душу (у него её нет изначально). Во-вторых, «демон на договоре» получает свои блага только будучи человеком, более того, он не выполняет пункты контракта, за что впоследствии несёт наказание. В-третьих, в финале истории персонаж не теряет душу, а, напротив, приобретает её. Подчеркнём, что автор, описывая процесс заключения договора, сохраняет классический мрачный антураж: «Между ним и Канцелярией от Порядка был заключен договор. Начальник канцелярии поставил свою подпись желтыми несгораемыми чернилами, Данилов по закону расписался кровью из вертикальной голубой вены» [8, с. 24].

Любопытно, что прозаик включает эту сюжетную коллизию в роман дважды. Он разворачивает её в двух реальностях: в мире Того Света и в советской России 1980-х годов. «Когда он опустил ручку, все притихли, и у Данилова возникло ощущение, будто отныне он будет связан с хлопобудами чем-то важным. Пусть не кровью, но и не чернилами» [8, с. 124]. Общество хлопобудов Орлов представляет как нечто мистическое, потустороннее.

Говоря о дублях мотивов в разных планах, логичнее всего перейти к традиционному для романтизма двоемирию. Подобно Гофману, Орлов представляет двоемирие многогранно. Во-первых, он фактически изображает два пространства: реальное и фантастическое, существуют они параллельно. В качестве основного места свершения романских событий автор выбирает советскую Россию 1980-х. Реальность доказывается использованием топонимов (Москва, Ташкент, Анды, Мадрид), названием станций метро и улиц, а также упоминанием конкретных исторических фактов. Подробное изображение действительности характерно и для немецкого писателя. Так, Берлин в новелле «Кавалер Глюк» представлен не столько известными достопримечательностями, сколько деталями, которые простой обыватель может не заметить. «Солнце ласково проглядывает из облаков, и сырость мигом испаряется с теплым ветерком, овевающим улицы. И вот уже по Унтер-ден-Линден, разодетые по-праздничному, пестрой вереницей тянутся вперемежку к Тиргартену щеголи, бургеры всем семейством, с женами и детками, духовные особы, еврейки, референдарии, гуляющие девицы, ученые, модистки, танцоры, военные и так далее. Столики у Клауса и Вебера нарасхват; дымится морковный кофе, щеголи закуривают сигары...» [4, с. 5].

Сверхъестественная картина мира в романе – Тот Свет, состоящий из 9-ти Слоёв (аллюзия на Девять кругов Ада у Данте). Впрочем, автор снижает отрицательную коннотацию (например, «Седьмой Слой назывался Слоем Удовольствий» [8, с. 391]; «В Четвёртом Слое, Слое Гостеприимства...» [8, с. 398]), трансформируя традиционное пространство Преисподней в научный институт.

Во-вторых, двоемирие проявляется в противопоставлении индивида и общества, духовного и материального, искусства и быта. В-третьих, двоемирие наблюдается и в сфере искусства. «Живая музыка» противостоит экспериментальной, основа которой – теория тишизма. Для Николая Земского тишизм «универсален и всеобщ» [8, с. 246], герой уверен, что истинная музыка – результат не мастерства музыканта, а восприятия слушателя, который, по его мнению, должен лишь следить за движением смычка и создавать образы в своём воображении. Точка зрения альтиста Данилова противоположна. Владимир считает, что музыка – воплощение волшебства, она должна «литься» из инструмента и из-под пальцев умелого музыканта. Ценность традиционного музыкального искусства для Владимира заключается именно в его гибкости, возможности передавать тончайшие оттенки смысла. Здесь проявляется принципиальная разница между Земским и Даниловым, для первого музыка – условность и ложь, для второго – правда и самостоятельный язык.

К слову, тема музыки вновь позволяет назвать В. Орлова продолжателем традиции Гофмана. Гофман, как и все немецкие романтики, признавал только подвижное искусство и считал музыку «жизнью самой жизни, душой любого произведения» [1, с. 84]. Здесь достаточно вспомнить «Кавалера Глюка» и «Крейслериану».

Двойное восприятие и представление личности и мира в целом воплотилось и в мотиве двойничества, суть которого – появление персонифицированной темной сущности: «темный», «подтекстовый человек» (Коппелиус у Наталиэля в «Песочном человеке», граф Викторин и сумасшедший монах у Медарда в «Эликсирах сатаны») не только «просвечивает» сквозь него, но и «вылезает наружу и занимает место рядом со своим подлинником, становится тоже действующим лицом и даже состязается с тем и смещает того, кому он вначале был обязан своим существованием» [1, с. 476]. Владимир, с одной стороны, обычный советский интеллигент, частная жизнь и быт которого описаны с точностью до деталей; а с другой – «демон на договоре». На первый взгляд, Данилов является вполне типичным злодеем-двойником, во внутреннем мире которого происходит постоянная борьба Добра со Злом. В текстах отечественной и зарубежной словесности, как известно, зачастую этот поединок оказывается для персонажа губительным, однако В. Орлов трансформирует традиционный мотив, в результате чего во внутреннем мире героя победу одерживает Добро.

Напомним, что в поздних произведениях Гофмана ощущается тяготение к изображению сумасшествия. Его безумие в отличие, например, от безумия, представленного в готических романах, приобретает иное значение, становится метафорическим. При этом Гофман изображает своих героев-безумцев в рамках концепции романтического двоемирия, поэтому сумасшествие в его текстах – душевная болезнь и форма постижения бытия одновременно. В русской литературе к этой теме впервые обращается Н. А. Полевой, прозаик в повести «Блаженство безумия» склоняется именно ко второй разновидности. В. Орлов, в свою очередь, полностью соглашается с Гофманом и репрезентует мотив безумия двойко. В «Альтисте...» сумасшедшими являются все представители сферы искусства, в том числе и главный герой. Данилов одержим музыкой, его безумие заключается в служении истинному искусству. ««Я же музыкант! – сказал Данилов. – Я – одержимый. Я и сам страдаю от этого. Но музыка все время живет во мне. Деться от нее я никуда не могу» [8, с. 378]. Безумие альтиста становится причиной его глубоких душевных переживаний и постоянной рефлексии. А вот сумасшедшая тяга к искусству Миши Коренева приводит к трагедии: молодой человек заканчивает жизнь самоубийством, так и не постигнув тайны музыки: «Он ушёл в тишину, в вечную тишину» [8, с. 378].

Таким образом, Владимир Орлов продолжает традицию Э. Т. А. Гофмана. Писатель использует ключевые мотивы и образы поэтики романтизма (двойничество, двоемирие, продажа души дьяволу, романтический герой, персонажи-безумцы и т.д.), в той или иной степени модифицируя их составляющие.

В романе «Альтист Данилов» отечественный автор изображает духовное становление личности, это позволяет придать роману законченную форму, что также характерно для прозы Гофмана.

Список литературы

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
2. Ботникова А. А. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 352 с.
3. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 265 с.
4. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения. – М.: Музыка, 1989. – 384 с.
5. Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. – М.: Азбука, 2021. – 448 с.
6. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. – XL; 232 с.
7. Королева В. В. «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Иваново, 2020. – 43 с.
8. Орлов В. В. Альтист Данилов. – М.: Вече, 2017. – 544 с.
9. Сафрон Е. А. Традиции творчества Э. Т. А. Гофмана в отечественном городском фэнтези // Учёные записки ПетрГУ. – 2021. – Т. 43. – №3. – С. 85–92.
10. Суханова И. А. Отсылки к смежным искусствам в романе В. Орлова «Альтист Данилов» // Язык русской литературы XX века. – 2004. – С. 142–166.
11. Художественный мир Э. Т. А. Гофмана: антология. – М.: Наука, 1982. – 296 с.

Alyona P. Trushkina

The Romantic Tradition of E. T. A. Hoffman in the Works of V. Orlov

The article examines the reception of the romantic tradition of E. T. A. Hoffman in the works of V. Orlov. The main emphasis is placed on the comparison of the novels "Elixirs of Satan" and "Violist Danilov". The general motifs and images characteristic of literary romanticism are shown (the confrontation of the real world and the otherworldly, duality, fantastic elements in the space of a real city, the theme of art, etc.), differences in Orlov's appeal to Hoffman's prose are revealed. The transformation of the image of a demon in the work of a domestic author is also analyzed.

Key words: romanticism, E. T. A. Hoffman, V. Orlov, duality, romantic irony, theme of art, genre, chronotope.

For citation: Trushkina, A. P. (2003) The Romantic Tradition of E. T. A. Hoffman in the Works of V. Orlov. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 242–247.

Т. З. Иркагалиев

Исламские мотивы в романе М. Степновой «Хирург»

В современной русской литературе тема ислама зачастую встречается лишь в русле описания разнообразных граней идентичности персонажа, либо же в контексте, имеющем политические или военные коннотации. Исторические фигуры или даже течения, относящиеся к мусульманской цивилизации, рассматриваются редко по причине отсутствия у авторов соответствующего бэкграунда и интереса. На этом фоне радикально выделяется роман русской писательницы Марины Степновой «Хирург», так как один из главных героев книги – основатель низаритского государства исмаилитов и лидер секты «ассасинов» Хасан ибн Саббах. В данной статье рассматриваются исламские мотивы, прямо или косвенно присутствующие в тексте романа, а также осмыслиются художественные способы, посредством которых автор демонстрирует гетеродоксальную сущность учения своего персонажа.

Ключевые слова: современная русская проза, мотивный анализ, исламские мотивы, гетеродоксия.

Для цитирования: Иркагалиев Т. З. Исламские мотивы в романе М. Степновой «Хирург» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 247–254.

Марина Степнова – современный российский писатель, поэт и переводчик, автор книг «Хирург» (2005), «Женщины Лазаря» (2011), «Сад» (2020), обладатель и лауреат ряда престижных литературных премий – широко известная фигура в современной отечественной прозе.

Дебютный роман Марины Степновой «Хирург» не так широко известен и изучен в научном смысле, как романы «Женщины Лазаря» или «Сад», однако особо примечателен в культурологическом и историческом смысле. «Хирург» вошел в длинный список премии «Национальный бестселлер» и получил определенное признание со стороны критиков. В романе две сюжетные линии – история пластического хирурга Аркадия Хрипунова, имеющего исключительный талант в своём деле, и рассказ о жизни основателя секты «ассасинов» Хасана ибн Саббаха. Историческая фигура основателя секты и государства исмаилитов-низаритов сравнивается с фигурой гениального хирурга, живущего в современной Москве. Основания подобного сопоставления мы разберём посредством рассмотрения исламских мотивов в романе.

В начале следует описать героя Аркадия Хрипунова и объяснить его цели. Во вступлении к роману говорится: «Хрипунову плевать было на людей. Хрипунов хотел стать Богом. Что нужно человеку, решившему стать Богом? Имя. Промысел. Деяние. Жертва. Все это было у Хрипунова. И он стал Богом» [7, с. 5]. Соответственно, модель отношения героя к действительности и его интенция, причём как завершённая, обозначена в самом начале книги. Ещё на рассвете своей карьеры хирурга, оперируя покойников в морге, Хрипунов формирует основную установку своего «творчества», отправную точку: он постулирует, что все люди «невозможные уроды», «чудовищно, разнообразно и безрадостно некрасивы» [7, с. 138]. Таким образом, идеей фикс для героя стала необходимость исправить несовершенство и приблизиться к созданию идеального лица, которое ему однажды привиделось. «В массе своей мужчины уроды. Хрипунов честно не понимает – зачем они нужны. Впрочем, по большому счету, женщины не нужны ему тоже. Он выше этого. Он выше кого угодно. Когда операция закончится, и оставленные им раны стиснут идеально ровные рты, в мире станет чуть-чуть больше прекрасного. На одну каплю. Но когда-нибудь – Хрипунов не сомневается – он соберет эти капли в одно идеальное лицо. И тогда в мире снова воцарится Бог» [7, с. 163–164]. Воцарение Бога Хрипунов очевидно понимает как воцарение некоей сверхъестественной гармонии. Так как сам Бог, с его точки зрения, не справился или не справляется с этой задачей, главный персонаж романа берёт на себя эту ответственность – фактически берёт на себя божественную миссию и, соответственно, божественные притязания.

А. В. Громова в статье «Роман М. Степновой "Хирург" в историко-культурном контексте» подробно рассматривает специфику пути героя Хрипунова:

«Жертвой хрипуновских экспериментов становится скромная девушка Анна. Её подкупает не столько обещание модельной карьеры, сколько фальшивая влюбленность Аркадия. На самом же деле Хрипунов преследует дьявольскую цель – создать существо, обладающее властью над людьми. <...> Осознав свою неудачу, Хрипунов уничтожает свое творение и себя самого, и в этом акте прослеживается не столько раскаяние и искупление вины, сколько индивидуалистический бунт и невозможность пережить собственную творческую несостоятельность. Данный сюжет перекликается со множеством известных произведений мировой литературы, в которых ученый пытается сконструировать искусственного человека, но в этом стремлении вольно или невольно выступает как соперник бога и терпит крах» [1, с. 249–250]. Историко-культурный контекст подробно описан в данной статье А. В. Громовой. Мы же, осознавая позицию Хрипунова по отношению к бытию и его притязания на божественную роль в качестве совершенного творца, перейдем к рассмотрению исламских мотивов романа в связи с фигурой второго главного героя – Хасана ибн Саббаха. Рассмотреть все линии (политическую, теологическую, историческую, культурологическую) данного контекста романа в рамках статьи невозможно, и потому мы сконцентрируемся на специфике религиозного учения персонажа и его месте внутри мусульманской традиции.

Описание личности персонажа ибн Саббаха начинается с вполне конкретного обозначения автором его «пророческой» сущности: «А Хасан ибн Саббах был обычный человек – не Старец горы и не исчадие ада. Обычный человек, просто Бог (ибн Саббах привык называть его Аллахом) зачем-то избрал ибн Саббаха и его дом, жен его и его детей и не отводил от них своего раскалённого всевидящего ока, так что даже во сне ибн Саббах чувствовал, как горит и выгибается его темя под тяжестью стянутого в огромный луч черного, невидимого света. И когда этот луч начинал пульсировать и шептать в ухо ибн Саббаху высоким нездешним голосом, Хасан ибн Саббах вставал и шел убивать» [7, с. 35–36]. Описание подобной связи «обычного человека» с Богом, разумеется, отсылает к образу пророческой связи, так как в монотеистической традиции Бог обращается к человечеству именно посредством пророков. Сразу же отметим первое указание на гетеродоксальный характер фигуры ибн Саббаха, так как для всей исламской традиции вне зависимости от течения однозначным является тезис о том, что Мухаммад – последний пророк, на котором заканчивается откровение (как непосредственное обращение Бога к человеку). В кораническом тексте (в данном случае мы опираемся на богословское толкование на русском языке сайта azan.ru) Мухаммад именуется Печатью пророков, то есть завершающим пророческую линию: «Мухаммад – не отец кого-либо из ваших мужчин. Но он – Посланник Аллаха и Печать пророков. Аллах знает обо всем. (... Печать пророков»: как пишет имам аль-Алюси, из этого аята следует, что после Мухаммада (да благословит его Аллах и да приветствует) пророков больше не будет» [9]).

Шиитское направление в исламе отличается большей склонностью к гностицизму и идеей об имамаате и непогрешимых имамах. «Отличие шиитов от

суннитов заключается в отношении к имамату. Шииты рассматривают имама как верховного носителя и духовной, и светской власти, эта власть предопределена Богом и является наследственной. От шиита требовалось добровольное беспрекословное подчинение непогрешимому имаму, единственному представителю Аллаха на земле. Через имама, носителя «божественной субстанции», верующий может приблизиться к Богу» [8, с. 116]. Е. А. Фролова приводит свидетельство известного исследователя религиозных школ и сект в исламе XI–XII аш-Шахрастани, который указывал, что, обожествляя имама, шииты впадали в две крайности: преувеличение человека и умаление Бога. Соответственно, шиитская теология подразумевает это самое «преувеличение человека». Однако в рассмотрении принадлежности героя романа к исламской традиции важно обозначить, что даже в рамках шиизма учение и жизнь ибн Саббаха являются гетеродоксальными и сектантскими по своей сути, о чем прямо говорит автор книги в тексте: «По рождению и воспитанию он (Хасан ибн Саббах. – *Т. И.*) был шиитом-дюженником, что бы теперь (и тогда) ни означало это слово. И должно быть, умер бы смиренным шиитом все в той же Рейе, если бы не ремесленник-чеканщик, тощий, безмянный человек, который в одно пылающее базарное утро взял Хасана за молодое костлявое плечо и ввел его в причудливый, изысканный мир исмаилизма» [7, с. 37].

М. Степнова совершенно справедливо отмечает, что вхождение в «причудливый мир исмаилизма» – это оставление роли «смирненного шиита». Как отмечает исследователь шиитских сект С. М. Прозоров, в исмаилитском учении выделяются внешняя (экзотерическая) сторона, доступная всем простым членам общины (сюда входят все внешние религиозные обряды, обязанности и запреты, предусмотренные шариатом); и внутренняя (эзотерическая) сторона, открытая лишь посвященным (тайные знания и уровни) [5]. С. М. Прозоров отмечает, что «внутренняя», эзотерическая доктрина исмаилизма содержит две принципиальные части: ат-та'вил – аллегорическое толкование Корана, и ал-хака'ик – система философских и богословских знаний, опирающаяся на толкование посвященными «высших» истин. Эти элементы находят отражение в тексте романа наряду с цитированием хадисов (мусульманских преданий о жизни и высказываниях пророка Мухаммада, составляющих его Сунну): «По истине, Рай ближе к каждому из вас, чем шнурки его сандалий, но и Ад не дальше <...> всем известно, что каждый волен толковать Коран так, как ему подсказывает душа» [7, с. 151]. Соответственно, свободное толкование Корана в аллегорической форме, строго ограниченное в рамках ортодоксальной исламской традиции, является одним из элементов духовного опыта и делания ибн Саббаха. Особую роль героя в его религиозной системе координат отмечает и А. Г. Громова: В данном случае приводится видоизмененная цитата из Хадиса 1521: «Рай ближе к каждому из вас, чем ремни его сандалий, и столь же (близок к каждому) огонь». Повторно хадис цитируется, когда речь идет о маленьких наложницах Хасана: приводятся слова Абу Бакра, тестя Пророка, который отдал ему в жены свою дочь. Таким образом, связь Хасана с девочками освящается, соотнося его фигуру с самим Пророком» [1, с. 256].

"Знание тайного, сокровенного, установление вертикали, в который есть простолюдины и посвященные – это неклассические для исламского вероучения элементы, и гностический характер знания, к которому приобщался и в котором развивался ибн Саббах отмечается и в тексте романа: «Все тайны мира обитали тогда в Каире (где учился ибн Саббах. – *Т. И.*) – и каждый мог припасть к источнику, из которого, драгоценно мерцая и прихотливо перемешиваясь, били золотые струны чистейшего гностицизма и тихого христианства, да текли темные воды каббалы, такие жуткие и горькие, что в них не отражалось ничего – даже Бог» [7, с. 40]. Следует подчеркнуть, что именно здесь раскрывается авторское понимание сути учения ибн Саббаха. М. Степнова справедливо и вполне осознанно помещает исмаилизм в одно метафизическое пространство с гностическими учениями, в т.ч. христианскими, и каббалой, завершая мысль проведением разделительной линии между этими «темными водами» и Богом.

Далее в тексте автор описывает духовную инициацию ибн Саббаха – прохождение ступеней бахира: «девять шагов, отделяющих простого смертного от вечности» [7, с. 44]. Примечательно в нашем контексте, что «на шестой ступени умер Коран, и Хасан ибн Саббах, содрогнувшись, открыл новую странную книгу, шелестящую тихими именами», а «на седьмой ступени ему сказали, что Бог – это всё кругом». На последней девятой ступени ибн Саббах получает статус «наместника Аллаха на земле». В этих ступенях выражается типичный гностицизм шиитского толка. «Смерть Корана» даже как метафора совершенно неприемлема для исламской традиции, потому как Коран понимается как несотворенная речь Бога – нечто схожее с христианской категорией Логоса [6, с. 42]. Пантеизму – который выражается в словах «Бог – это всё кругом», присущ ряду течений суфизма (здесь известна концепция исламского мыслителя Ибн Араби «вахдат-уль-вуджуд» или «единство бытия»), а также некоторым из так называемых исламских философов – восточных перипатетиков, однако глобально совершенно очевидно, что принципиальный монотеизм (таухид) исламского вероучения перпендикулярен монизму и пантеизму. Концепция «наместничества Аллаха на земле» естественна для шиитской традиции, начиная с «непогрешимых имамов» и далее [2, с. 202].

Рассмотрим еще два аспекта жизнедеятельности Хасана ибн Саббаха в романе «Хирург» М. Степновой, позволяющих воспринимать его как маргинальное явление в исламской традиции. Первое здесь – знание будущего. Ибн Саббах «умел ждать, потому знал о своем будущем все. И не только о своем – голос давным-давно прокрутил ему в голове миллион разноцветных картинок <...>» [7, с. 45]. Знание предопределения, можно сказать, вытекает из его «пророческой» природы, однако даже если принимать это как установку, то и пророки в исламской традиции не обладали детальным и однозначным знанием грядущего. С другой стороны, как демонстрирует сюжет романа, и знание Хасана ибн Саббаха не было абсолютным.

Следующий аспект – это приказ ибн Саббаха умертвить рождённую дочь – один из центральных сюжетных эпизодов романа. Дело в том, что в данном

случае автор вне зависимости от степени осознанности наделяет героя поступком, который присущ времени доисламской Аравии (в исламской историографии джахилия – невежество). Некоторые из племён арабских язычников заживо закапывали дочерей, если боялись их не прокормить [4, с. 213]. С приходом ислама и Корана арабы, а затем и другие народы, принимающие ислам, восприняли коранический аят: «Не убивайте своих детей (закапывая их заживо) из страха бедности, ведь Мы обеспечиваем пропитанием и их, и вас. Без сомнения, убивать детей – страшный грех» [9]. Соответственно, в данном контексте Хасан ибн Саббах – персонаж, который прямо противоречит как религиозному кораническому установлению, так и этической системе, пришедшей на смену эпохе «невежества» и отменившей некоторые варварские обычаи. Мы предполагаем, что данный эпизод, учитывая его значимость для дальнейших событий романа, не случаен, а М. Степнова наверняка учитывала социокультурный контекст.

Упомянем, что в романе затрагиваются некоторые вопросы ритуального и бытового характера, связанные с исламским правом. В частности, вопрос запрета алкоголя: «...каждый с молоком матери впитывал, что вино – это хамр. А то, что покрепче вовсе мударр и хабаис. То есть не просто нельзя – невозможно» [7, с. 113]. Здесь, правда, не совсем очевидно, что имеет в виду автор под терминами «мударр» и «хабаис» (второе в буквальном переводе обозначает всякую нечистоту, коей в некоторых исламских правовых школах считается любой спирт). Тем не менее, правовых норм со значением «невозможно» как нечто более греховное чем «харам» в исламском праве нет, а тезис про вино, полагаем, должен был означать именно «вино – харам» (тогда как «хамр» – это просто слово «вино» на арабском языке). Однако это лишь наши предположения.

Ю. Ф. Панибратова в статье «Образ Другого в романе М. Степновой «"Хирург"»» отмечает: «При рассмотрении параллельной арабской сюжетной линии романа мы сталкиваемся с еще одним образом всемогущего творца, который, однако, принимает свою миссию как ношу, тяготится ей, а не выбирает, как Хрипунов» [3, с. 182]. Действительно, одним из наиболее важных мотивов романа в линии ибн Саббаха является его невольное соперничество с Богом. Герой тяготится этим «голосом» в своей голове, пререкается и спорит с ним. Можно сказать, что в данном случае имеет место определенное «богоборчество» своеобразного толка, невысказанное, разумеется, для исламской культуры. Сюжетная линия взаимодействия ибн Саббаха с Богом или с Голосом в метафизическом пространстве не ясна вполне, и здесь возможные лишь домыслы. Однако совершенно точно, что в материальном мире ибн Саббах действовал не просто как наместник – он пытался действовать именно как вседержитель, завоевывая все новые земли и устанавливая везде свое абсолютное господство. Хасан ибн Саббах покусился на самые однозначно божественные категории и «владения», такие как предопределение и суд. Ведь он, действительно, владел и управлял будущим своих подчиненных, как и судил их на свое усмотрение.

Подобный разворот мотива богоборчества в романе, на наш взгляд, приводит к логичному завершению – и именно логичным его выстраивает автор,

М. Степнова. В момент, когда к нему посреди ночи пришла и ошарашила его дочь, застав врасплох, «в первый раз со времен Реи Хасан ибн Саббах почувствовал, что живет по-настоящему – в том смертном ужасе, в котором от рождения привыкли жить все земные души» [7, с. 175, 176]. Хасан ибн Саббах, предопределявший сам и видевший все свое будущее наперед, не видел этой сцены, не знал, что что-то было не под его контролем. Предопределение оказалось сильнее героя, и с этого момента он начинает проигрывать в своем богоборчестве. Его дочь, которая должна была быть убитой младенцем, оказалась жива (младшая жена ибн Саббаха не исполнила его приказ по умерщвлению ребёнка) и, как выяснится ближе к концу книги, её зовут Кийама, что переводится с арабского как Судный день, День Воскресения, День воздаяния и т.п., в зависимости от контекста. «Ля тахким илля Ллах, – мягко ответила она. – Судить вправе только Бог» [7, с. 175, 176]. Хасан ибн Саббах таким образом встречает божественное возмездие, выраженное в предопределении, над которым он оказался не властен. Судить вправе только Бог – этот тезис исламской догматики опровергает притязания ибн Саббаха на абсолютную власть, и с данной сцены реализации «возмездия» начинается процесс угасания героя.

Этим же утверждением заканчивается и земной путь Хасана ибн Саббаха. На смертном одре к нему вновь является дочь. «Все-таки пришла. Значит – простила», – решает герой. «Ля тахким илля Ллах, отец, – прошептала она ласково и улыбнулась так, что Хасана ибн Саббаха в последний раз в его жизни насквозь пробило черным злобным лучом, а потом черный свет рассеялся, а вместе с ним навсегда умолк и голос, так что последнюю секунду своей долгой жизни Хасан прожил совершенно счастливым – без боли и в великой тишине. Но только одну секунду» [7, с. 287]. В финале своей жизни Хасан желает прощения дочери, и она, Кийама, как и День Воскресения, встречает его спокойно, кратко заключая, что «судить вправе только Бог». В конце пути ибн Саббах примирился с тем, что можно понимать в данном случае как естественный порядок вещей.

Подводя итог, можно сделать вывод, что фигура Хасана ибн Саббаха и её гетеродоксальный в рамках исламской цивилизации и теологии характер используются автором для демонстрации определённой повторяемости зла. Степнова, сопоставляя фигуры хирурга Хрипунова и сектанта ибн Саббаха, приводит нас к пониманию губительности подобного богоборчества и притязаний на власть над естеством. Попытка подчинить себе объективные обстоятельства (или божественные законы) в обоих случаях оборачивается возмездием и низвержением. Доказав внеисламскую, по сути, природу внутриисламского цивилизационно исмаилизма, мы продемонстрировали, что экстравагантное учение, адептом и предельным выразителем которого был Хасан ибн Саббах, является действительной почвой для развития деструктивных чаяний. А единый финал вне зависимости от степени согласия с данным обстоятельством ожидает каждого «соперника Бога».

Список литературы

1. Громова А. В. Роман М. Степновой «Хирург» в историко-культурном контексте // Пушкинские чтения-2021. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2021. – С. 247–260.
2. Кулагин И. В. Шиитский ислам и имамат в современном Иране // История философии. – 2013. – №18. – [Эл. ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shiitskiy-islam-i-imamat-v-sovremennom-irane> (дата обращения: 14.03.2023).
3. Панибратова Ю. Ф. Образ Другого в романе М. Степновой «Хирург» // INITIUM. Художественная литература: опыт современного прочтения. – Екатеринбург, 2021. – Вып. 4. – С. 181–184.
4. Панова В. Ф., Вахтин Ю. Б. Жизнь Мухаммеда. – М.: Политиздат, 1990. – 493 с.
5. Прозоров С. М. АЛ-ИСМАЙЛИЙА. – [Эл. ресурс]. URL: <https://islamology.ru/content/%D0%B0%D0%BB-%D0%B8%D1%81%D0%BC%D0%B0%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D0%B0/> (дата обращения: 06.03.2023).
6. Сагдиев Х. Коран и атрибут Аллаха «Речь» (Калам) // Социосфера. – 2020. – №. 2. – С. 39–46.
7. Степнова М. Л. Хирург: роман. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. – 317 с.
8. Фролова Е. А. История арабо-мусульманской философии. Средние века и современность: учеб. пособие. – М.: ИФ РАН, 2006. – 199 с.
9. Azan.ru. Тафсир. – [Эл. ресурс]. URL: <https://azan.ru/tafsir/al-Isra/21-40> (дата обращения: 01.03.2023).

Talgat Z. Irkagaliev

Islamic Motifs in M. Stepnova's Novel "The Surgeon"

In modern Russian literature, the theme of Islam is often found only in the context of describing the various facets of a character's identity, or in a context that has political or military connotations. Historical figures or even currents related to the Muslim civilization are rarely considered due to the authors' lack of relevant background and interest. Against this background, the novel by the Russian writer Marina Stepnova "The Surgeon" stands out radically, since one of the main characters of the book is Hasan ibn Sabbah, the founder of the Nizari Ismaili state and the leader of the Assassin sect. This article discusses Islamic motifs that are directly or indirectly present in the text of the novel, and also comprehends the artistic ways through which the author demonstrates the heterodox essence of his character's teachings.

Key words: modern Russian prose, motive analysis, Islamic motives, heterodoxy.

For citation: Irkagaliev, T. Z. (2023) Islamic Motifs in M. Stepnova's Novel "The Surgeon". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 247–254.

Раздел 4. Авторские стратегии в художественном произведении

В. Е. Калганова, Э. Л. Михайлов

Авторские стратегии в сатирах и элегиях М. В. Милонова

В статье анализируется поэтическое творчество Милонова. Поэтическая индивидуальность поэта нашла последовательное выражение в стихотворениях, собранных им в книге «Сатира, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова».

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

Для цитирования: Калганова В. Е., Михайлов Э. Л. Авторские стратегии в сатирах и элегиях М. В. Милонова // Пушкинские чтения-2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 255–264.

М. В. Милонов – один из наиболее талантливых поэтов 1810-х годов. Его поэзию высоко ценили такие современники, как К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский, А. Е. Измайлов, О. М. Сомов, П. А. Плетнев, А. А. Бестужев и др. Творчество Милонова получило значительные отклики в поэзии К. Ф. Рыльева и А. С. Пушкина. Между тем, ни жизнь, ни творчество Милонова не изучены с достаточной полнотой. Биография Милонова страдает неточностью и отсутствием конкретных сведений. Так, например, даже Г. В. Ермакова-Битнер, сделавшая для изучения Милонова больше, чем кто бы то ни было, характеризовала его «дружеские и литературные связи» следующим образом: «<...> Писал восторженные письма Вяземскому, читал свои сатиры Хвостову, дружил с Измайловым, Александром Тургеневым» [8, с. 77]. Такая общественная характеристика, конечно, ни в коей мере не исчерпывает существа дела: отношение П. А. Вяземского и А. И. Тургенева к Милонову совершенно изменилось к концу 1810-х годов по сравнению с их началом; разрыв личных отношений с Д. В. Дашковым, которого Милонов вывел под именем Злослова в своих сатирах «К Луказию» (предположительно, 1810 г.) и «К моему рассудку» (предположительно, 1812 г.), во многом повлиял на его литературную позицию, окончательно определившуюся около 1812 г.

Уже при первом взгляде на «Сатиры...» бросается в глаза, что Милонов обращается к самым разным поэтическим жанрам: к элегии, сатире, оде и дружескому посланию, дидактическому посланию и балладе, причём, наиболее значительное место в творчестве Милонова занимают сатира и элегия.

Отзывы современников свидетельствуют, что несмотря на жанровое многообразие творчество Милонова воспринималось ими как цельное явление. Характерна точка зрения П. А. Плетнева. В статье о Милонове, появившейся вскоре после смерти поэта, П. А. Плетнев выдвинул на первый план вопрос о своеобразии и психологической достоверности поэтического образа Мило-

нова: «Милонова, как многих других, самых лучших наших поэтов, нельзя разбирать по одному роду стихотворений: он писал сатиры, послания, элегии, надписи и проч. Но в дидактическом и элегическом родах он оставил более совершенных произведений, которые даже носят на себе отпечаток ему только свойственной поэзии. <...> С первого взгляда странно покажется, что у одного человека столь противоположные роды доведены до совершенства; но это легко понять, если мы не потеряем из вида ходу страстей наших. Сатира рождается от благородного негодования, которое пороки, заблуждения и дурные правила возбуждают в чувствительном сердце. Он сообщает писателю силу и вооружает его мстительным пером. За гневом никогда не следует хладнокровие. Сердце, растерзанное досадою, непременно ищет предмета, который бы вытеснил из него оскорбительные воспоминания и наполнил оное приятными чувствованиями. Человек равнодушный к оскорблениям, не способен к нежности. Чувствительный должен быть или бичем, или жертвой» [12, I, с. 12–13].

Для других современников сатиры и элегии Милонова также дополняли друг друга. Так, например, в «Опыте краткой истории русской литературы» Н. И. Греч отмечал: «Милонов писал прекрасные стихи в роде лирическом и дидактическом. Особенно удачны его элегии, послания и сатиры; благородство, остроумие, чувство говорят в них языком чистым, правильным и приятным» [6, с. 331]. Приведем также характеристику А. А. Бестужева из «Взгляда на новую и старую словесность в России» (1823 г.): «Милонов, поэт сильный в сатирах и чувствительный в элегиях. В его стихах слышится голос тоски неизлечимой» [1, с. 48].

Основание для подобной точки зрения следует искать не только в эстетических воззрениях современников Милонова, но и в его собственных стихах. Обратимся непосредственно к анализу произведений, помещенных Милоновым в сборник «Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михайло Милонова» (далее «СП». – В. К., Э. М.), который был подготовлен к изданию самим поэтом в 1818 году [11, с. 36].

Рассмотрим сначала сатиры, затем дружеские послания, включающие элементы как сатиры, так и элегии, и, наконец, элегии Милонова.

Как уже отмечалось, сатиры распределены довольно равномерно по всему тексту «СП». Особенно важно, что в книге Милонов впервые пронумеровал их и расположил в определенном порядке, сознательно отступив от хронологии: «Отрывок из Луциллиевой сатиры против его века», помещенный в «СП» как «Сатира шестая», был первой сатирой поэта, появившейся в печати [1, с. 18]. Можно видеть определенную закономерность в том, что Милонов поместил в качестве первой «К Рубеллию (сатиру Персиеву)», а шестой – «Отрывок из Луциллиевой сатиры против его века». Еще А. Е. Измайлов обратил внимание на то, что в творчестве Милонова обличительная сатира сочетается с сатирой нравов: «Сатиры его очень хороши: в них, смотря по предмету, весьма удачно переходит он из одного тона в другой; из обыденного разговорного в возвышенный тон настоящей поэзии – забавляет нас своим остроумием на счет людских

слабостей, и вдруг с негодованием и благородным жаром восстает против пороков и преступлений» [3, с.199]. Об этом писал П. А. Плетнев: «<...> Милонов чаще приходил в пылкое негодование, нежели в затейливый смех. Он самыми резкими чертами изображал пороки. Часто даже, во время шутки, у него вырываются прямые мысли и сильные выражения. Все показывает, что гнев его не мог прикрываться личиною одной насмешки» [12, I, с.13]. Эти характеристики проясняют смысл, который имело обрамление 2, 3, 4 и 5 сатир стихотворениями «К Рубеллию» и «Отрывок из Луциллиевой сатиры против его века». По справедливому замечанию Г. В. Ермаковой-Битнер, «знаменательно принятое в этом издании расположение сатир, как бы «кольцевое»: бытовые, литературные сатиры обрамляются остро обличительными, имеющими политическое значение» [8, с. 77]. Сатиры «первая» и «шестая» создавали образ поэта – гражданского трибуна, обличителя пороков. «Сатира первая» «К Рубеллию» начинается с обличительной тирады, в которой поэт утверждает свое моральное превосходство над вельможей:

Царя коварный льстец, вельможа напыщенный,
В сердечной глубине таящий злобы яд,
Не доблестями души – пронырством вознесенный,
Ты мещешь на меня с презрением твой взгляд!
Почту ль внимание твое ко мне хвалою?
Унижуся ли тем, что унижен тобою?
Одно достоинство и счастье для меня,
Что чувствами души с тобой не равен я!
Что твой минутный блеск? Что сан твой горделивый?
Стыд смертным – и укор судьбе несправедливый!
Стать лучше на ряду последних плебеян,
Чем выситься на смех, позор своих граждан;
Пусть скроюсь, пусть навек бегу от их собора,
Чем выставлю свой стыд для строгого их взора;
Когда величием прямым не одарен,
Что пользы, что судьбой я вознесен? [8, с. 480]

Подобные тирады не редкость в гражданской поэзии начала XIX века. Например, в знаменитом стихотворении «Перуанец к испанцу» (1805) Н. И. Гнедич писал:

Иль мыслишь ты, злодей, состав мой изнуря
Главу мою к земле мученьями склоняя,
Что будут чувства во мне умерщлены?
Ах нет, – тираны лишь одни их лишены!..
Хоть жив на снесь зверей тобою я проструся,
Что равен я тебе... Я равен? Нет, стыжуся,
Когда с тобой, злодей, хочу себя сравнить,
И ужасаюсь тебе подобным быть! [5, с. 69–70].

Подобным же образом противопоставляет себя тирану и Катон в стихотворении Ф. Ф. Иванова «Послание Катона к Юлию Цезарю» (предположительно, 1812):

Стыдись, тиран стыдись в кровавой сей короне!
Не Римлянин уж ты вселенная на троне.
Сколь выше я тебя! – за Рим мой век угас;
Катон в лучах, а ты – в бесчестье ты погряз [15, с. 77].

Позднее сатире Милонова сознательно подражал К. Ф. Рылеев в своем знаменитом стихотворении «К временщику» [13, с. 154–155]. Именно к Милонову, а не к римскому поэту Авлу Флакку Персию (34–62 гг.) отсылает рылеевский подзаголовок: «Подражание Персиевой сатире: к Рубеллию». Как постоянно отмечают комментаторы, среди шести сатир Персия нет ни одной, которая могла бы послужить источником «К Рубеллию» Милонова. Комментируя подзаголовок «С латинского» в стихотворении А. С. Пушкина «К Лицинию», Б. В. Томашевский писал: «Подзаголовок послания "С латинского", кроме соображений цензурного порядка, преследовал еще одну цель: усилить впечатление от римской обстановки стихотворения, придав ей характер подлинности. Римская тема, особенно после революции, играла роль политического выражения гражданственности. Древний Рим был неисчерпаемым источником образцов как гражданской доблести, так и гражданских пороков. В этом Пушкин не был пионером. Можно вспомнить о первой сатире М. В. Милонова «К Рубеллию», напечатанной в 1810 г. и включенной в «Пантеон русской поэзии» 1814 г., где ее и мог прочитать Пушкин [17, с. 50].

Первые 22 и последние 4 стиха «К временщику», по существу, являются перифразом сатиры Милонова:

Надменный временщик, и подлый и коварный,
Монарха хитрый льстец и друг неблагодарный,
Неистовый тиран родной страны своей,
Внесенный в важный сан пронырствами злодей!
Ты на меня взирать с презрением дерзаешь
И в грозном взоре мне свой ярый гнев являешь!
Твоим вниманием не дорожу, подлец;
Из уст твоих хула – достойных хвал венец!
Смеюсь над сделанным тобой уничиженьем!
Могу ль унизиться твоим пренебреженьем:
Коль сам с презреньем я на тебя гляжу
И горд, что чувств твоих в себе не нахожу!

Не раз отмечалось, что, несмотря на текстуальное сходство, стихотворение К. Ф. Рылеева принципиально отличается от сатиры Милонова. У Милонова, как и у А. С. Пушкина в стихотворении «К Лицинию», «сатира имеет обобщающий характер, и этим она отличается от сатиры Рылеева, в которой Аракчеев обрисован достаточно точно» [17, с. 50]. Кроме того, у Рылеева появляется «призыв к непосредственной борьбе со злом» [17, с. 54].

Такой же обобщенный характер, как и в сатире «К Рубеллию», имеет обличение в «Отрывке из Луциллиевой сатиры против его века». Это произведение настолько близко пушкинскому стихотворению «К Лицинию», особенно в первом его, лицейском варианте, что можно предположить непосредственное влияние Милонова на А. С. Пушкина. Если в 1 и 6 сатирах поэт представал как гражданский трибун, обличитель пороков, то в остальных сатирах его образ складывался несколько по-иному. Поэт здесь не столько обличает своих противников, сколько насмехается над ними; его образ значительно корректируется, приобретает автобиографические черты. При чтении сатир «К Луказию»

и «К моему рассудку» необходимо помнить, что за насмешливыми прозвищами [17, с. 346]. Современники Милонова узнавали, по понятным им намекам, литературных противников поэта. Особенно показательна в этом отношении сатира «К моему рассудку» [8, с. 716–718].

Сатирические мотивы встречаются не только в сатирах, но и других стихотворениях Милонова, прежде всего – в дружеских посланиях. Остановимся на послании «К И. М. Ф(овицком)у, на вызов его продолжать мои сатиры», наиболее тесно связанном с биографией Милонова. Это стихотворение было напечатано в ноябрьском номере «Благонамеренного» за 1818 г., в наиболее тяжелое для Милонова время, когда он безуспешно старался устроиться на службу к А. И. Тургеневу [8, с. 37–40]. Возможно, что события тех дней нашли непосредственное отражение в следующих стихах:

Ты скажешь: а друзья, которы в тишине
С Горацием тебя ласкают наравне,
И музе скромной в дар венки от них плетется?..
Ах, дружба реже всех с поэтом уживется!
В том лезть, ласкательство, а в этом приговор,
От коего моей пылает музы взор,
Тот из любви ко мне, душит в нравоученье,
Что страсть к поэзии есть к пагубе стремленье,
Что должно бросить все, чтоб с низкой я душой,
В презренье полз к чинам презрительной тропой,
Чтоб чувств небесный жар, души моей светило,
Я в низкое вманил страстей людских кормило,
К Рубеллю ненависть в почтенье обращал
И в зеркале красой уродство бы казал!..
Сей, в простоте ума, избрав себя судьей,
В глаза мои стихи зовет галиматьею,
И те, кем одобрять талант бы слабый мой,
Я часто слышу, чтут поэзию чумой ... [8, с. 503–504].

Возможно, что в этих стихах имеется в виду А. И. Тургенев; во всяком случае они существенно близки его точке зрения, изложенной, например в письме к П. А. Вяземскому от 26 февраля 1819 г. [8, с. 39–40]; вероятно, осенью 1818 г. Тургенев не раз излагал ее Милонову устно. Представляется возможным, что послание «К И. М. Ф(овицкому)» нашло определенное отражение в стихотворении А. А. Бестужева «Подражание первой сатире Буало» (Н. И. Мордовченко датирует его февралем 1819 г.):

Свободен мыслию, хоть скованный судьбой,
Не променяюсь я за выгоды душой.
Не захочу на крест иль чин имея виды,
Смывать забвением вельможные обиды.
Иль продавать назло и вкусу и ушам,
Тому, кто боле даст, стиховный фимиам! [2, с. 60–61].

Прямое указание на Милонова можно видеть в стихах:

Меж тем как Персий наш пешком повсюду рыщет
И обонянием чужих обедов ищет;
И, рад или не рад, нуждою предведом,
По дыму трубному спешит из дому в дом [8, с. 61].

К Милонову отсылают и имя Персия, и своеобразная характеристика поэта. В послании «К И. М. Ф(овицкому)» сатира органично сочетается с элегическими мотивами; так, например, близок элегии конец послания:

Скорей советуй мне, чужд лести и сомненья,
Чтобы напрасные оставив покушенья,
Я уклонился муз в ничтожности моей,
Которым жертвовал бесплодно цветом дней,
Для коих пренебрег, исполнен их отравой,
Как юность пылкая стремилась вслед за славой.
И брани, и честей блистательный доспех,
Для коих я бежал пленительных утех,
Которые радостно чело других венчали, –
Для них сокрыты дни в трудах перепадали,
И скорбь их сблизила безвременный закат;
Мой гений подавлен под бременем утрат! [8, с. 504].

Тут появляются некоторые черты, характерные для элегий Милонова: путаный синтаксис, неясные логические связи, богатая фоническая организация / «И юноСТЬ пыЛкая СТремиЛась вСлед за Славой»/.

Как и в послании к И. М. Фовицкому, элегические и сатирические мотивы органично сочетаются в стихотворении «Бедный поэт (Вольный перевод из Жильбера)». Введенные в него сатирические вкрапления объясняют элегическое разочарование поэта. О. М. Сомов, сравнивший вольный перевод Милонова с французским оригиналом справедливо увидел в нем поэтическую исповедь Милонова: «<...> Жильбер относит все свои горести на счет людей и света, Милонов – более на счет случайностей своей жизни. Вольный перевод сего последнего можно вернее назвать вольным подражанием. Жильбер повсюду жалуется на холодность и презрение, оказанные дарованиям его; Милонов сетует об утрате прежних мечтаний разочарованного своего воображения; и хотя негодование высказывается также и в его «Бедном поэте», со всем тем оно более относится к превратностям света и времени, нежели в частности к лицам» [3, с. 248]. П. А. Плетнев также стремился связать воедино элегии и сатиры Милонова: «Элегии Милонова <...> совершенно отличны от сочинений других наших поэтов в сем же роде. <...> В элегиях Милонова говорит душевная боль. Он не мечтает, не страдает от любви, а, кажется, от жизни в которой нет того, чего он искал. Утраты его невозвратимы: потому что он лишился разделения благородных, высоких чувствований и потерял веру в идеальных людей, которых беспрестанно ищут все поэты. От сего в элегиях Милонова встречаются невольные упреки человечеству. Этот род тем ближе был к нему, что он предавался излианию нежных своих чувствований после сатирического негодования» [16, с. 13]. Внутреннее единство творчества Милонова отмечает и современный исследователь: «Новым было соединение пламенной жажды свободы, доходящей до патриотического экстаза, до мечтаний героического тираноубийства, с идеей моральной ответственности. <...> Соединение свободлюбия и морального пафоса определило новое отношение политической и интимной лирики. Элегия, любовная лирика, поэтический мир человеческой

души, с одной стороны, и гражданский пафос – с другой, перестали восприниматься как антагонисты. Внутренняя ценность человека, измеряемая богатством его душевного мира. Определяет жажду свободы. Элегическая и патристическая поэзия у Андрея Тургенева, Милонова или Ф. Иванова взаимно дополняют друг друга, а не противостоят» [9, с. 7–8].

Можно с уверенностью сказать, что для современников разнообразие политических жанров, к которым обращался Милонов, свидетельствовало о его духовном богатстве; обращение к новому жанру как бы открывает новую грань в духовном мире поэта. В этом смысле показательным одно сопоставление. Комментаторы постоянно отмечают, что формула Милонова «Здесь пишет не поэт – здесь плачет гражданин» («Мысли при гробе князя Кутузова Смоленского», 1813) повлияла на формулу Рылеева «Я не поэт, а гражданин» («Войнаровский», посвящение А. А. Бестужеву). Следует, однако, подчеркнуть, что у Милонова противопоставление поэта и гражданина имеет существенно иной смысл: поэт и гражданин для него – ипостаси одной личности; можно быть поэтом в элегии и гражданином – в оде или сатире. Таким же образом сформулировано это противопоставление в письме к Н. Ф. Грамматину от 24 декабря 1812 г.; сообщив о написании оды на победы М. И. Кутузова, Милонов прибавлял: «Ты увидишь в ней не лирика, но патриота» [14, стлб. 299]. В сатире «К Лукасию» (1810) поэт ратовал за воссоединение гражданина и автора в одном лице:

... Как будто гражданин и автор – все равно!
Как будто стыд тому, кто всех из нас честнее,
Быть в мыслях правильной и в связи их яснее... [8, с. 484].

Интересно, однако, что характерное для декабристов противопоставление гражданской сатиры и элегии складывается уже в сознании самого Милонова. В стихотворном письме к В. А. Жуковскому от 3 сентября 1818 г. он писал:

Итак, останемся мы каждый при своем –
С галиматьею ты, а я с парнасским жалом;
Зовись ты Шиллером, зовусь я Ювеналом,
Потомство судит нас, а не твои друзья,
А Блудов, кажется, меж нами не судья [14, с. 503].

По справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, здесь «дана полная парадигма противопоставлений: галиматья (словесная шутка) – сатира, высокая, гражданственная и серьезная; Шиллер (здесь – автор баллад, переводимых Жуковским), чье имя связывается с фантазией балладных сюжетов, – Ювенал, воспринимаемый как поэт–гражданин; суд литературной элиты, мнение замкнутого кружка <...> – мнение потомства» [10, с. 427–428].

Из элегий Милонова наиболее значительный отзвук русской поэзии получил его перевод известного стихотворения «Падение листьев». Он дал образец выражения поэтической тоски, переживания обреченности и скоротечности жизни:

Твое, о, роща опустенье
Мне предвещает жребий мой,
И каждого листа паденье
Я вижу смерть перед собой!

О Эпидавра прорицатель!
Ужасный твой мне внятен глас:
«Долин отцветших созерцатель,
Ты здесь уже в последний раз!
Твоя весна скорей промчится,
Чем пожелтеет лист в полях
И стебля сельный цвет свалится».
И гроб отверст в моих очах!
Осени ветры восшумели
И дышат хладом средь полей,
Как призрак легкий улетели
Златые дни весны моей! ... [9, с. 539].

Давно отмечено, что предсмертная элегия Ленского близка именно Милоновскому переводу элегии Мильвуа; Пушкин без изменений перенес в свой роман строку «Весны моей златые дни» [18, с. 604].

Я помню, друг, от нас отъятый!
Я помню зимний вечер тот,
Ты мне сказал: «Последний год
С друзьями добрыми встречаю!..
Знай, с каждым шагом все быстрее
Мой путь в сем мире совершаю!
Он близок жизни рубежей!..
Еще дождусь весны цветущей
И лета, пышного красой,
Но первый снег зимы грядущей
Падет на холм могильный мой!» –
Увы! Сбылось предсказанье!
Тебя, Милонов, с нами нет!
Ты жадной смерти достоянье
Во цвете юношеских лет ... [13, с. 122–123]

Явная ориентация на «Падение листьев» видна в стихотворении В. И. Панаева «На кончину М. В. Милонова». Сходным образом тема преждевременной смерти поэта решается в шестом стихотворении «СП» «Весна Тибулла» [3, с. 284], которое вместе с «Падением листьев», четвертым стихотворением сборника, как бы обрамляет сатиру «К Луказию». Интересно, что следующая сатира «К моему рассудку» также обрамляется двумя стихотворениями: «Договор со смертью. К друзьям моим» и «Ночь на могиле друга» (11 и 13 стихотворениями). Тема безвременной кончины решается в них уже по-другому. По меткому замечанию Б. Т. Удодова, в «Договоре со смертью» «подкупает соединение «высокой» философской тематики с житейской бытовой достоверностью, лиричности с легкой иронией над самим собой» [18, с. 65].

В этом стихотворении поэт так обращается к смерти:

... Еще...о будь мне благосклонна.
Как роковой ударит миг
И устремись непреклонна,
Похитить свет от глаз моих,
Предвестника из страшной свиты
Не шли к мучительной борьбе;
На то чертоги знамениты,

Пусть там доложат о тебе;
Ко мне ж, увидя вход нескрытый,
Послом не возвещай приход,
Я сам хозяин старобытный,
С тобою встречу у ворот;
Друг другу мы – поклон учтиво!
Не будет спора между нас;
Вопрос, ответ, все торопливо:
«Готовы вы?» – «Готов сей час».
Минут последних я не множа,
На свет прелестный погляжу
И мигом мягкое от ложа
Возглавье в гроб переложу... [18, с. 43–44].

В 13 стихотворении сборника «Ночь на могиле друга» могила представляется поэту желанным пристанищем, смерть – возвращением на родину:

Дона на берегу высоком,
Средь обители отцов,
Я лежал бы в сне глубоком
Близ священных их гробов –
Лик увядший, тихий, бледный,
И к груди прижатый крест –
Скоро ль, скоро ль странник бледный,
У родимых будешь мест? [11, с. 59].

В следующем стихотворении сборника, описательной элегии «Уныние», Милонов создает картину пантеистического растворения в природе; описывая сельское кладбище, поэт настолько сливается с обстановкой, что чувствует себя одним из погребенных под землей:

О тленности мечта здесь дух мой посещает,
Шаг каждый мой себе подобных попирает,
Из праха нашего составила земля [9, с. 520].

Таким образом, уже в тех стихотворениях, которыми открывается книга, намечена гамма противоречивых чувств, вызванных ожиданием смерти: от ощущения трагической обреченности жизни до стремления к смерти как к желанному пристанищу. Благодаря соположению стихотворений, по-разному решающих единую тему, создается представление о разносторонней поэтической личности Милонова.

Список литературы

1. Бестужев А. А. Взгляд на новую и старую словесность в России // Литературно-критические работы декабристов. – М., 1978. – 374 с.
2. Бестужев-Марлинский А. А. Полное собрание стихотворений / Вступит. ст. и прим. Н. И. Мордовченко. – Л., 1961. – 408 с. (Библиотека поэта).
3. Благонамеренный. – 1819. – Ч. 5. – № 3. – С. 199.
4. Винокур Г. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Пушкин – родоначальник новой русской литературы: сборник научно-исследовательских работ / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; под ред. Д. Д. Благого, В. Я. Кирпотина. – М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. – С. 493–542.
5. Гнедич Н. И. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1956. – 872 с. (Библиотека поэта).
6. Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы. – СПб.: Тип. Н. Греча, 1822. – 391 с.
7. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. – М.: Художественная литература, 1963. – 356 с.
8. Ермакова-Битнер Г. В. Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. – Л.: Советский писатель, 1956 (Библиотека поэта).

9. Лотман Ю. М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. – Л.: Советский писатель, Ленингр. отделение, 1971. – С. 5–66 (Библиотека поэта).
10. Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов. Сб. под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацура. – Л.: Наука, 1975. – С. 25–74.
11. Плетнев П. А. Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова // Соревнователь просвещения и благотворения. – 1822. – Ч. 17. – № 1.
12. [Плетнев П. А.] Сочинения и переписка П. А. Плетнева. – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1885. – Т. 1.
13. Маслов В. И. Литературная деятельность К. Ф. Рылсева. Киев, 1912. – 144 с.
14. Письма М. Ф. Милонова к А. Ф. и Н. Ф. Грамматиным (Сообщены В. А. Борисовым) // Библиографические записки. – 1859. – Т. 2. – №10. – Стлб. 289–303.
15. Сочинения и переводы Ф. Ф. Иванова. – М., 1824. – Ч. 1.
16. Сочинения и переписка П. А. Плетнева. – СПб., 1885. – Т. 1.
17. Томашевский Б. В. Пушкин: В 2 кн. – М; Л.: Изд-во АН СССР, 1956–1961. – Кн. 1. (1813–1824), 1956. – 743 с.
18. Удодов Б. Т. М. В. Милонов // Очерки литературной жизни Воронежского края XIX – начала XX в. – Воронеж, 1970. – 386 с.
19. Цветник. – 1810. – Ч. 7. – № 9.

Victoria E. Kalganova, Eduard L. Mikhailov

Author's Strategies in M. V. Milonov's Satires and Elegies

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

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

For citation: Kalganova, V. E., Mikhailov, E. L. (2003) Author's Strategies in M.V. Milonov's Satires and Elegies. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 255–264.

В. В. Высоцкая

Сюжетная роль слухов в художественных текстах

Возникновение и циркуляция в информационном пространстве таких речевых актов, как слухи, сплетни, толки, молва приводят к изменениям в общественном сознании, а в художественном произведении подобные изменения становятся сюжетообразующим элементом. Направленный к определенной цели слух обладает большой силой воздействия, а его влияние может быть как негативно разрушающим, так и позитивно объединяющим.

Ключевые слова: слухи, молва, сплетни, информационное пространство, сюжет, репутация.

Для цитирования: Высоцкая В. В. Сюжетная роль слухов в художественных текстах // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 264–270.

Коллективные речевые акты (слух, молва, толки, сплетни, пересуды) имеют как общие, так и индивидуальные черты. Слухи, молва и толки оцениваются нейтрально, сплетни и пересуды несут в себе негативную окраску. По определению Даля, слух – это «молва, вести, наслух, говор в народе» [1, I,

с. 225]; молва – «говор, слух, наслух, намолчка, слава, народные толки или ходячие вести» [1, II, с. 341], а сплетни – «пересказы и наговоры, смутки, перенос вестей из дома в дом с пересудами, толками, прибавками» [1, III, с. 292]. В словаре С. И. Ожегова слух определяется как «молва, известие о ком-нибудь или о чем-нибудь, обычно ничем не подтвержденное» [3, с. 636], молва – «слухи, толки» [3, с. 307], толки – «разговоры, слухи, пересуды» [3, с. 695], а пересуд есть действие по глаголу пересуживать, одно из значений которого – «осуждать, хаять, хулить» [3, с. 440].

Процесс зарождения и функционирования слухов имеет свои отличительные черты, детально исследованные в работе Г. Е. Крейдлина и М. В. Самохина [2]. Слухи обычно складываются не из подлинных, а из правдоподобных высказываний; каждый слух имеет свою историю зарождения, жизни и смерти; в распространении слуха участвуют не два человека, а группа лиц; в процессе распространения слуха люди разделяются на «осведомленных» и «неосведомленных», причем осведомленный человек имеет более высокий социальный статус. Вербальное коммуникативное поведение человека, рассказывающего слух, может быть охарактеризовано как поведение заговорщика; на лице человека, рассказывающего слух, появляется специфическая мимика, а его речь характеризуется особым тембром, тональностью и фонациями; поза рассказчика закрытая, голова обычно наклонена в сторону собеседника.

Слухи обычно появляются в ситуации неопределенности и объединяют членов сообщества для выработки коллективного мнения и создания программы действий, поэтому нельзя их рассматривать как аномалию. Несмотря на то, что слухи могут порождать хаотичное движение, их распространение приводит к тому, что члены сообщества получают неизвестные им сведения, и в результате вырабатывается общее отношение к ситуации.

Наиболее полной иллюстрацией указанных особенностей, касающихся слухов, может служить ситуация, изображенная Гоголем в поэме «Мертвые души». Появление слухов было обусловлено двумя факторами. Первый – встреча Чичикова с Ноздревым, во время которой Чичиков понял, что поступил неосторожно, поскольку Ноздрев может *наврать, прибавить, распуштит черт знает что, выйдут еще какие-нибудь сплетни – не хорошо, не хорошо*. Однако слух о покупках Чичикова сначала оказался выгодным для него, поскольку его приняли за миллионщика, что вызвало к нему повышенный интерес жителей города N. Прямо противоположное мнение сложилось в результате того пренебрежения, которое Чичиков оказал дамам на балу у губернатора. С появлением Ноздрева, сообщившего о покупке Чичиковым мертвых душ, негативное отношение к нему усилилось, город был решительно взбунтован, а Чичиков оказался в центре общего внимания.

В сцене встречи двух дам, просто приятной и приятной во всех отношениях, отражены все особенности поведения человека, сообщающего новость, и человека, воспринимающего новость. Просто приятная дама, получившая сведения от Коробочки о покупке Чичиковым мертвых душ, чувствовала непреодолимое побуждение сообщить их, поэтому выпорхнула из дома ранее

того времени, которое предназначалось для визитов. Толкование полученной новости показывает различие между дамами: дама просто приятная умеет передавать информацию, хотя и с неизбежными прибавлениями, но не в состоянии составить какое-либо сметливое предположение, а дама, приятная во всех отношениях, высказывает совершенно неожиданную догадку, что покупка мертвых душ всего лишь прикрытия для того, чтобы увезти губернаторскую дочку. После того, как предположение превратилось у дам в уверенность, им удалось всего за полчаса взбунтовать весь город. Среди жителей *пошли толки, толки, толки, и весь город заговорил про мертвые души и губернаторскую дочку, про Чичикова и мертвые души, и все, что ни есть, поднялось. Как вихорь, взметнулся дотол, казалось, дремавший город!*

В городе толкование слуха получило два совершенно разных направления, разделившись на женское и мужское, где представительницы женского направления занялись похищением губернаторской дочки, а представители мужского сосредоточились на покупке мертвых душ. В результате сложилась абсурдная ситуация, когда правдивые слова Ноздрева о покупке мертвых душ привели женскую партию к неожиданному выводу, и именно эта версия стала доминирующей. Объяснение этого парадокса Гоголь видит в том, что в женской партии *было несравненно более порядка и осмотрительности*. В мужской партии, обратившей внимание на то, что и происходило в действительности, далеко не было такого порядка, как в женской, наоборот, *все у них было как-то черство, неотесанно, неладно, негоже, нестройно, нехорошо*. Причину этой сутолоки, кутерьмы, сумбурности и сбивчивости в мыслях Гоголь видит в природе мужчин, исполненной непрерывных сомнений и вечной боязни. Кроме того, выяснилось, что никто не знает, кто таков на самом деле есть Чичиков, и не есть ли он подосланный чиновник для проведения тайного следствия. Гоголь показывает, что испуг распространяется среди чиновников, как заразная болезнь: инспектор врачебной управы вдруг побледнел, председатель побледнел и похудел, и инспектор похудел, и прокурор похудел, и какой-то Семен Иванович, никогда не называвшийся по фамилии, даже и тот похудел.

Слухи по мере распространения обрастают подробностями и метафорически ассоциируются со снежным комом. Однако неясная, и не получившая окончательного оформления версия мужской партии отличается тем, что слухи наслаиваются один на другой, в результате чего неопределенность ситуации еще возрастает. Собрание у полицмейстера, на котором были выдвинуты недостоверные версии о Чичикове, как о капитане Копейкине или перодеом Наполеоне, не прояснило обстановку, и чиновники по-прежнему были вынуждены гадать, такой ли человек Чичиков, которого нужно схватить, или же он такой человек, который может сам схватить. Наоборот, в женской партии изначальная версия не менялась и только обрастала подробностями, хотя и ничем не подтвержденными.

Основание для распространения этих фантастических слухов Гоголь видит в том, что *город N уже давно не получал никаких совершенно вестей*, т.е. находился долгое время в условиях жизненного однообразия. Человек так

устроен, – поясняет автор, – что как бы ни была пошла новость, но лишь бы она была новость, он непременно сообщит ее другому смертному, хотя бы именно для того только, чтобы сказать: “Посмотрите, какую ложь распустили!” – а другой смертный с удовольствием преклонит ухо...

Очевидно, что распространение устной информации ориентировано на восприятие слухом, поэтому человек, принимающий сообщение, *преклоняет ухо, вытягивает уши*, а доставляется слух в собственные уши губернаторши. Существенной особенностью слухов является очень высокая скорость их распространения и всеохватность. Слухи обычно *пускают, распускают*, т.е. как бы выпускают на свободу, и они *проносятся* в обществе, захватывая его подобно стихии. Как мы видели, дамам удалось взбунтовать город *с небольшим в полчаса*, и дремавший город, дотоле не получавший никаких вестей, взметнулся, по выражению Гоголя, как вихорь! Слухи выманили из дома даже тех жителей, которые давно прекратили всякие знакомства, на улицах обнаружилось множество экипажей, и оказалось, что город и люден, и велик и населен как следует.

Распускаемые слухи, в свою очередь, возбуждают *толки*, то есть толкования этого *слуха*, его интерпретации и обсуждения, и Гоголь создает при помощи слова *толки* точный зрительный образ процесса распространения информации: *Словом, пошли толки, толки, толки, и весь город заговорил...* Это троекратно повторенное «толки» ассоциируется с кругами, расходящимися по воде от скрытого под ее поверхностью источника. Надо полагать, что с отъездом Чичикова это движение постепенно затихнет, и город снова задремлет в ожидании новых вестей.

Необычная ситуация, сложившаяся в городе, с одной стороны, объединяют людей для выработки общего плана действий, с другой стороны, приводит к потерям и разрушениям. В уездном городе N слухи, толки и мнения оставили заметные следы в лицах чиновников и подействовали на прокурора до такой степени сильно, что он, пришедши домой, вдруг умер.

Чичиков, явившийся поводом для слуха, получил окончательную его версию от того же человека, который первым распустил этот слух на балу у губернатора. Ноздрев, таким образом, стал как источником первоначальной версии, так и проводником последнего варианта, сложившегося в результате прибавления невероятных подробностей и ошеломившего Чичикова своей фантастичностью. Таким образом, круг замкнулся, и Чичиков, *вытолкнутый* из этого круга неблагоприятными для него слухами и толками, был вынужден прекратить свою коммерцию и поспешно покинуть город.

В других произведениях Гоголя слухи, толки и сплетни также влияют на развитие сюжета, но не всегда играют такую же заметную роль, как в «Мертвых душах». В повестях Гоголя слухи распространяются не только устно, но и через петербургские газеты, а *толкам* придается смысл разговора, рассуждения или объяснения, не связанного непосредственно с толкованием слухов: *Было ли это просто людское мнение, нелепые суеверные толки или с умыслом распущенные слухи – это осталось неизвестно* («Портрет»); –

Но кто же этот голова, возбудивший такие невыгодные о себе толки и речи? («Майская ночь или Утопленница»); И так уже говорят, что печатается много несообразностей и ложных слухов («Нос»).

В повести «Нос» Гоголь дает объяснение тому интересу, который публика проявила к слухам про гуляющий по городу нос. Во-первых, после опытов по действию магнетизма умы были настроены ко всему необычному, во-вторых, всем этим происшествиям были чрезвычайно рады те посетители светских раутов, которые любили смешить дам, но запас новостей, у которых в то время совершенно истощился.

В повестях проявляются те же характеристики, которые были отмечены в связи со слухами о Чичикове – большая скорость распространения, неизбежные прибавления и желание первым сообщить новость: *Все наперерыв спешили рассказать красавице что-нибудь новое («Ночь перед Рождеством»).*

Считается, что слухи разносятся почти исключительно женщинами, в соответствии с поговоркой «Где утка, там и смутка», ту же мысль высказывает в «Песенке о слухах» В. С. Высоцкий: *Ходят слухи тут и там, а беззубые старухи их разносят по умам.* Подтверждение такому мнению можно найти в гоголевских повестях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки»: *Может быть, эти самые хитрости и сметливость ее были виною, что кое-где начали поговаривать старухи, что Солоха точно ведьма («Ночь перед Рождеством»); Мало ли чего не расскажут бабы и народ глупый («Майская ночь или Утопленница»).*

В тех случаях, когда речь идет о преданиях, Гоголь чаще пользуется безличными конструкциями типа «говорят, что», «рассказывают, что»: *Давно-давно что-то страшное рассказывали про дом этот («Майская ночь или Утопленница»); Говорят, что он родился таким страшным. <...> Слушай, пан Данило, как страшно говорят («Страшная месть»).*

В повести «Сорочинская ярмарка» слух играет сюжетобразующую роль, поскольку намеренно пущенный слух о появлении красной свитки на ярмарке быстро разнесся по всем углам и стал причиной общего страха, но одновременно заставил Черевика согласиться на свадьбу дочери.

В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» разнесшийся слух о ссоре двух друзей привел к общему желанию жителей Миргорода помирить их, однако их стремление натолкнулось на противодействие сплетницы Агафьи Федосеевны. Сплетня, как разновидность слуха, по определению несет в себе негативное, порочащее человека содержание, и в повести ее действие оказалось деструктивным: *проклятая баба и сделала то, что Иван Никифорович и слышать не хотел об Иване Ивановиче.*

Сознательно или непреднамеренно пущенный слух, как правило, приводит к репутационным потерям. Реакция на слух может быть различной и разделяется на пассивную или активную: для Чичикова единственным выходом стал отъезд из города, в других случаях объект обсуждения скрывается на время, выжидая, пока утихнут слухи; активную реакцию на слухи демонстрирует Печорин, у которого возникла мысль о мести: *Из слов его я заметил, что*

про меня и княжну уж распущены в городе разные слухи: это Грушницкому даром не пройдёт!?

В тех случаях, когда нет возможности скрыться, слухи и сплетни неизбежно приводят к скандалам разного масштаба. История Карениной и Вронского вызвала двоякую реакцию в обществе: молодые женщины, осудившие Анну, уже приготовили *комья грязи, которыми они бросят в нее, когда придет время*, но, с другой стороны, возникло сдерживающее начало в лице пожилых и высокопоставленных людей, которые *были недовольны этим готовящимся общественным скандалом*.

Подробное описание возникновения и распространения слухов показано в романе Гончарова «Обрыв», и здесь главная роль в оценке сложившейся обстановки принадлежит Татьяне Марковне Бережковой, которая хорошо понимала те правила, по которым существует общество. В изложении Бережковой события развивались следующим образом: *В городе заметили, что у меня дома неладно*, а желание соседей выйти из состояния неопределенности привело к расспросам губернаторши, которая в церкви спрашивала о Вере, здорова ли она, *и две барыни сунулись слушать, что я скажу*. Когда история Веры перестала быть тайной, по городу *пошли слухи*, и, по выражению Бережковой, горе, которое крылось за стенами, перешло и за стены. Результатом вышла сплетня, и *общественное мнение неумолимо требовало на суд – кто прав, кто виноват, – чтобы произвести свой приговор*. Ситуация осложнялась тем, что старый сплетник Тычков из мести вспомнил историю самой бабушки, а сплетня, связанная с Верой, попала не в Волохова, а в Тушина. Тактика Бережковой заключалась в том, чтобы узнать, какие слухи ходят в городе, и дать им *другой толк*, оградив таким образом Веру и Тушина. Одним из способов ограждения была дискредитация разносчиков сплетен – Тычкова и Полины Карповны: *Даже и обо мне у помешанной женщины откопал историю. Да ничего не вышло из того... Люди к прошлому равнодушны. – А я сама одной ногой в гробу и о себе не забочусь. Но Вера... А на нее нечего пенять, она смешна, и ей не поверили*.

Последним шагом должен был стать отъезд Бережковой и Веры в Новосёлово, так как с отъездом объекта обсуждения слухи обычно затихают. Но в городе сплетня о Вере смолкла по другой причине – произошло переключение на новый предмет обсуждения, поскольку все ждали, что она будет объявлена невестой Тушина и говорили об этом, как о деле решенном. В результате Бережковой удалось избежать репутационных потерь благодаря жизненному опыту, мудрости и умению управлять общественным мнением.

Таким образом, причиной зарождения слухов может стать отсутствие новостей, неопределенность ситуации, недостаток информации. Возникновение и распространение слухов происходит по разным сценариям, но этот процесс так или иначе влияет на развитие сюжета художественного произведения, а тип реакции на слухи служит одной из характеристик персонажей.

Список литературы

1. Даль В. И. Толковый словарь. В 4 т. – М., 1955.
2. Крейдлин Г. Е., Самохин М. В. Слухи, сплетни, молва – гармония и беспорядок // Логический анализ языка. Космос и хаос. – М., 2003. – С. 117–157.
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка: 70 000 слов / под ред. чл.-кор. АН СССР Н. Ю. Шведовой; АН СССР, Ин-т рус. яз. – 21-е изд., перераб. и доп. – М.: Русский язык, 1989. – 921 с.

Valentina V. Vysotskaya

The Plot role of Rumors in the Literary Text

The emergence and circulation in the information space of such speech acts as rumors, gossip leads to changes in the public consciousness, and in a work of arts changes become a plot-forming element. Hearing directed towards a specific goal has a great power of influence, and its influence can be both negatively destructive and positively unifying.

Key words: rumors, gossip, information space, plot, reputation.

For citation: Vysotskaya, V. V. (2003) The Plot role of Rumors in the Literary Text. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 264–270.

О. С. Шурупова

Авторские стратегии в изображении отрицательных героев в произведениях А. И. Солженицына

Статья посвящена исследованию авторских стратегий А. И. Солженицына в изображении отрицательных героев. Духовный мир таких персонажей раскрывается через их несобственно-прямую речь, в том числе их самооценки, через проникновение автора во внутреннее «я» героев, через описание их внешнего облика, в частности, через сравнения с животными, а также через использование параязыка. Несмотря на кажущуюся однозначность авторских оценок А. И. Солженицын, тем не менее, неизменно оставляет даже негативным героям возможность покаяться.

Ключевые слова: авторские стратегии в изображении персонажа, языковая личность героя, авторское сознание, несобственно-прямая речь, сравнение, параязык.

Для цитирования: Шурупова О. С. Авторские стратегии в изображении отрицательных героев в произведениях А. И. Солженицына // Пушкинские чтения-2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 270–279.

Исследуя особенности романа А. И. Солженицына «В круге первом», А. В. Урманов отмечает, что «авторское сознание является настолько “авторитарным”, что стремится подавить альтернативный ему персонажный модус мирозидения» [10, с. 196]. По мнению ученого, автор в данном случае «жаждет быть инстанцией <...> оценивающей, комментирующей» [10, с. 196], поэтому он полемизирует с отрицательными героями, дискредитируя их точки зрения, обнажая их неполноту и уязвимость. Так, А. В. Урманов подвергает достаточно подробному анализу «сталинские» главы романа «В круге первом», главный герой которых, как он считает, предстает в них исключительно с негативной стороны. Однако исследование авторских стратегий в изображении этого персонажа заставляет усомниться в том, что А. И. Солженицын стремился лишь

в дискредитации данного персонажа. Думается, авторские стратегии в данном случае несколько сложнее.

Авторская стратегия как «одна из форм выявления авторского сознания, которое проявляется в скрытой или явной форме интенциональности в процессе взаимодействия с другим сознанием» [1, с. 14], подвергается анализу «в аспекте вычленения повествователя, который цитирует речь персонажей, и сюжетного повествования, в котором живут персонажи» [1, с. 16]. Для выявления авторских стратегий необходимо, во-первых, анализ несобственно-прямой речи героев текста, «дискурса с неперсонифицированным повествователем, который, зная все, своего всезнания не показывает, а, напротив, старается быть незаметным, “пропускает” на передний план героя, передает его слова и мысли» [5, с. 196]. Это позволит постичь особенности взаимодействия внутреннего мира персонажа и авторского сознания, а также осмыслить, что движет поступками героев текста, и таким путем прийти к более глубокому осознанию причин и следствий событий, происходящих с героями. Во-вторых, авторские стратегии можно описать, выявив портретные особенности персонажей и параязыка, то есть описания мимики и жестов персонажей в процессе речи.

Как бы жестко ни относился Солженицын к Сталину, он дает этому персонажу возможность высказаться. Используя не только третьеличный, но и несобственно-прямой нарратив, писатель позволяет читателям услышать голос персонажа, осмыслить, как он оценивает происходящее, постичь точку зрения человека через его речь. Так, в этой речи большинство существительных сопровождаются оценочными определениями, выраженными именами прилагательными, и приложениями. Если себя персонаж называет «простодушным», «симпатичным», «милым» [8, 1, с. 102], то других он оценивает, как правило, отрицательно. К своим порокам он снисходителен: «...уединенный товарищ, очень твердый, очень честный, самоотверженный, старательный, немножко правда невоспитанный, грубоватый, немножко недалекий»; «простодушный, симпатичный грузин» [8, 1, с. 112], «скромный генсек», «болтушка Крупская» [8, 1, с. 114]. В то же время упоминания о каких бы то ни было людях сопровождаются обычно негативной оценкой: «опрометчивый, поверхностный Ленин»; «жирный Черчилль»; «Рузвельт-святоша» [8, 1, с. 117], «раздерганный, вспыльчивый, больной» [8, 1, с. 113], «захудалый пьяница-сапожник», «необразованная мать» [8, 1, с. 101], «нахальные спекулянты, жадные домохозяйки, испорченные дети»; «тщеславного, самолюбивого, жестокого, трусливого, гадкого, лицемерно, подлого тирана! Гнусного предателя! Безнадежного тупицу!»; «старый дурак Андре Марти» [8, 1, с. 119], «авантюрист Ленин» [8, 1, с. 107], «проклятый Костов» [8, 1, с. 120], «кривогубый сосунок Тухачевский» [8, 1, с. 116], «клоун Троцкий» [8, 1, с. 108], «манекен... Ворошилов» [8, 1, с. 96]. Персонаж не церемонится с подчиненными, мысленно называя их прозвищами, пренебрежительными («Бухарчик» [8, 1, с. 115], «книжные фантазеры» [8, 1, с. 108]) или грубыми, нелицеприятными («свинья для чахохбиля», «растяпы» [8, 1, с. 117], «идиоты», «морда наглая, собака» [8, 1, с. 139], «кривляки, попрыгуны» [8, 1, с. 109]). Пренебрежение к людям находит отзвук и в

используемых персонажем глаголах: «набилебердил, наегозил» [8, 1, с. 112], «размокли» [8, 1, с. 115], «расшлепали» [8, 1, с. 120]. Эти слова причудливо соединяются в речи героя с терминами и штампами, уместными для коммуниста: «*Выполз черный дракон Тито и загородил все перспективы*» [8, 1, с. 118].

Использование в речи многочисленных газетных штампов можно признать яркой чертой идиостиля отрицательных героев произведений А. И. Солженицына. Так, отталкивающий персонаж повести «Раковый корпус» Русанов часто прибегает к штампам даже во внутренних монологах: «Сегодня – о тяжелой промышленности, а вчера – постановление об увеличении производства продуктов животноводства. Да! Очень энергично развивается экономическая жизнь и предстоят, конечно, крупные преобразования разных государственных и хозяйственных организаций» [9, с. 17]; «Вот сели они сплоченным дружным коллективом, и час за часом так пойдет, и можно каждый день...» [9, с. 245]. Желая похвалить свою жену, он одобрительно заявляет: «У нее сельсовет работает» [9, с. 140]). Для речи Сталина характерно то же самое – она буквально начинена штампами: «простой народ», «всенародный праздник», «трезвыми непредвзятыми глазами», «безошибочным сердцем», «бессмертное изложение», «гениальное развитие», «аппарат подбирал» [8, 1, с. 112], «безошибочное учение» [8, 1, с. 116], «создать аппарат» [8, 1, с. 111], «базу подводил и обоснования» [8, 1, с. 115], «реставраторский смысл», «кое-какие перегибы» [8, 1, с. 136] и т.д. Рассуждая о своих сподвижниках, Сталин прибегает к привычным для марксиста философским категориям базиса и надстройки: Он их там понимал, где они соединяются с землей, где базис, в том месте их понимал, без которого они не стоят, не устоят, а что выше. Чем притворяются, чем красуются – это надстройка, ничего не решает» [8, 1, с. 109].

Интересно отметить, что А. И. Солженицын демонстрирует читателям, как персонаж владеет письменной речью. Сталин пытается «дать бессмертное изложение» [8, 1, с. 142] некой лингвистической теории. Он сам уверен, что пишет «ярко, выразительно» [8, 1, с. 140], однако сам же отмечает, что «с годами ему все трудней останавливаться в перечислениях» и что «с повторением слов любая фраза воспринималась им как-то понятнее» [8, 1, с. 143]. Он использует многочисленные повторы не только в своей статье о языке, но и во внутренних монологах, рассуждая о своей жизни: «...*Твердость* в лечении, *твердость* в режиме, *твердость* в отстранении от дел» [8, 1, с. 113], «...*Кропотливая работа*, *терпеливая работа*, *долгая работа*, но Сталин готов был на нее» [8, 1, с. 112], «...*Менялись лозунги, менялись* темы дискуссий, *менялись* союзники и противники» [8, 1, с. 109]. Использование лексических повторов и градации позволяет персонажу «быть постоянно, быть постоянно – горным орлом» [8, 1, с. 121], ощущать себя могучим мыслителем и оратором.

Впрочем, себя Сталин сравнивает не только с орлом. Он часто прибегает к сравнениям: «...*Как сказочный богатырь*, Сталин изнемогал отсекал все новые и новые вырастающие головы гидры» [8, 1, с. 118], «...*Избрали Сталина генеральным секретарем, как когда-то Мишу Романова на царство*» [8, 1,

с. 112], «Сталин один за единство партии *как скала*, и откуда их налетело, краснобаев, как мухи на мед» [8, 1, с. 108]. Подчиненные и враждебно настроенные люди сопоставляются им с гораздо менее романтическими и героическими объектами: «глупее младенцев», «бежали как бараны» [8, 1, с. 117], «гонял их как тараканов» [8, 1, с. 104] и т.д.

А. И. Солженицыну удается, таким образом, через несобственно-прямую речь героя передать его сатанинскую гордость. Он не считает нужным даже запоминать имена многочисленных безликих, по его мнению, подчиненных: «В этом году сказал ему один врач» [8, 1, с. 100], «...Один врач предупредил его, что... (впрочем, кажется, его расстреляли потом)» [8, 1, с. 96]; «...Кто-то из секретарей обкомов (кажется, его расстреляли потом) проговорился ему, что...» [8, 1, с. 99]. «Когда заслужишь – тогда расстреляем» [8, 1, с. 133], – в шутку говорит Сталин Абакумову, отдавая при этом себе отчет, что и от этого помощника рано или поздно придется избавиться. Эта гордость характерна и для преданного Сталину персонажа другого произведения, Русанова, который с отвращением воспринимает окружающих, мысленно характеризуя их грубыми и просторечными словами: «...Не обрадуешься такому соседству: *морда* у него была бандитская» [9, с. 13], «За дежурным столом *лупоглазая* эта сестра Зоя... сидела и кокетничала с *неотесанным Оглоedom*» [9, с. 147–148].

Однако в рассуждениях Сталина есть мысль, которая не может не привлечь внимания. Он думает о Боге. Перебирая в памяти события своей жизни, он вдруг отмечает: «...Слава Богу, миновали и эти несчастья» [8, 1, с. 117]. Равных себе на земле он не видит, но задумывается: «а если там, над облаками, выше глаза поднимешь – а там...?» [8, 1, с. 135]. Когда приходит беда, Сталин пытается молиться. Однако молитва эта направлена в «пустой угол» [8, 1, с. 135], что намекает на ее бесплодность. Сатанинская гордость толкает его на то, что и Бога он пытается оценивать, как оценивает своих соратников. Бога Сталин упрекает в благодушии. Стоит отметить, что Русанов также считает благодушие неприятной и опасной чертой. Так, от своего сына он требует отказаться от благодушия: «Возьми сразу правильный тон. Никакого благодушия! Тебя благодушие губит!» [9, с. 10]. В книге «Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицын пишет: «Устами Сталина раз навсегда призвали страну отрешиться от благодушия. А “благодушием” Даль называет “доброту души, любовное свойство ее, милосердие, расположение к общему благу”. Вот от чего нас призвали отречься большевики, и мы отреклись поспешно, – от расположения к общему благу! Нам довольно стало нашей собственной кормушки» [7, 7, с. 67]. И именно эта отрешенность от общего в пользу себя самого – наиболее яркая черта отрицательных героев произведений А. И. Солженицына, проявляющаяся в их несобственно-прямой речи. Русанов ненавидит само слово «общий»: «...Можно будет миновать приемный покой, *общую баню*» [9, с. 6], «неприятная черта общей больницы», «Что-то запаздывал *общий* обед, да его и не хотелось» [9, с. 247], «...Стали несносны на железных дорогах не только *общие*, но и плацкартные вагоны» [9, с. 154], «...В гостиницах для Русанова всегда бронировался номер, чтоб ему не очутиться в *общей* комнате» [9, с. 154],

«...В санатории Русановы ездили не во всякие, а в такие, где человека знают, уважают и создают ему условия, где и пляж и аллеи отдыха отгорожены от *общей публики*» [9, с. 154].

Сталину столь же ненавистно общество: он вспоминает, что в ссылке ему «среди медведей было бы легче» [8, 1, с. 106], чем среди товарищей по партии. «Он не доверял своей матери. И Богу. И революционерам. И мужикам... И рабочим... И ... инженерам. И... солдатам и генералам... Приближенным... Женам и любовницам. И детям своим не доверял» [8, 1, с. 126]. Интересно, что Сталин с уважением вспоминает Бонапарта, который поставил себя выше других и объявил императором. Тем самым этот персонаж обнаруживает свое духовное родство с другими героями русской литературы, которые стремились подражать Наполеону. Среди тех, кто подпал под обаяние горделивого императора оказываются и пушкинский Германн, и Онегин, и юный Пьер Безухов, который приписывает Бонапарту величие души, и Обломов, мечтающий о славе полководца, которая затмила бы Наполеона, и Раскольников, которому Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании» прямо говорит: «...Кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» [2, с. 204]. Сталин, как и целая галерея героев русской литературы, «глядит в Наполеоны» [6, с. 83]. Более того, его жизненный путь, который он вспоминает, во многом повторяет наполеоновский путь: тот тоже в молодости был беден, так что «...не было денег на университет, на государственную службу, на начало торговли... Не было склонностей к наукам или к искусствам, не было умения к ремеслу» [8, 1, с. 102]. Рассуждая о своей жизни, Сталин невольно повторяет мысли Раскольникова. Тот, отдавая свои деньги то Мармеладовым, то квартальному, чтобы тот помог поруганной девочке на бульваре, жалеет о сделанном добре и рассуждает: «И чего я ввязался тут помогать! Ну мне ль помогать!.. Да пусть их переглодают друг друга живьем – мне-то чего?» [2, с. 42]. Примерно так же рассуждает и молодой Сталин: «И черт ему вообще... в какой-то голытьбе, в рабочих, пропивающих получку, в каких-то больных старухах, чьих-то недоплаченных копейках? – почему он должен любить их, а не себя, молодого, умного, красивого и – обойденного?» [8, 1, с. 102]. Пропивающий получку человек, старуха и недоплаченные копейки прямо отсылают нас к роману Ф. М. Достоевского: там герой, мечтающий стать новым Наполеоном, так же жалеет о помощи, оказанной пропойце Мармеладову, так же готов пожертвовать «никому не нужной» [2, с. 54] старушкой и корит себя за отданные квартальному двадцать копеек. Но если Раскольников, даже совершив преступление, все же «не может переступить», то в романе Солженицына мы видим человека, который «ощутил прорастаемость зерен и силу власти отпробовал, <...> и вкуса этого уже не мог никогда забыть. Вот это одно ему подходило в жизни...: ты скажешь – а люди чтобы делали... Лучше этого, выше этого – ничего нет. Это – выше богатства» [8, 1, с. 103]. Впрочем, он не гнушается и ворованным богатством. Германну не удалось разбогатеть, Раскольников не смог воспользоваться украденными деньгами, а Сталин «из всей революции... особенно любил именно экссы» [8, 1, с. 105]. Люди для него – это «материя истории...

Сколько ее в одном месте убудет, столько в другом прибудет. Так что беречь ее нечего» [8, 1, с. 134]. О таком мироощущении пишет А. С. Пушкин: «Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно» [6, с. 83]. Таким образом пытаются рассуждать и Раскольников, размышляющий, что «такой процент должен уходить каждый год... куда-то... к черту... Стало быть, и тревожиться нечего» [2, с. 43]. Так, очевидно, рассуждал и Наполеон, «властелин, которому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе» [2, с. 211]. Наполеон воздвигает в честь своих побед Вандомскую колонну – и Сталин жаждет памятников на Казбеке и на Эльбрусе, которые поднялись бы выше облаков. По мнению Н. Подосокорского, Наполеон «лукаво преуменьшал степень своего личного участия в неумеренном восхвалении своих достижений» [4, с. 115]. Сталин, как и Наполеон, считает, что его статуи и портреты нужны прежде всего не ему, а народу, который остался после революции безбожным. По сути, он сознательно стремится занять место Бога, который, по мнению персонажа, «обманул» [8, 1, с. 101] его, не дал ему того, к чему мальчиком стремился Иосиф – богатства, власти, славы.

Однако ночью, в защищенном, отгороженном от всего мира кабинете Сталина страшно: «Если все-таки Бог есть, если распоряжается душами – нуждался Сталин мириться, пока не поздно» [8, 1, с. 136]. Персонаж романа ощущает на мгновение, что он смертен и ученые не успеют создать лекарство, которое спасло бы его от общей всем участи. Именно тогда он вспоминает о Боге, вспоминает, как молился во время войны, как давал обет восстановить в России церковь. Узнав «прорастаемость зерен», он не стал, однако, сеятелем из Евангельской притчи, не сделался священником, как хотела его мать. И в пустоте своего кабинета он вспоминает, то, умирая, она считала его неудачником и жалела его. Отделившись от человечества, достигшему положения Наполеона персонажу становится ясно: «...Пустота его окружала, ни рядом, ни близко никого. И, пожалуй, ближе всего к нему был – Бог» [8, 1, с. 136]. Встреча с Богом, который, действительно, близок каждому человеку, готовому обратиться к Нему, возможна.

Думается, авторская стратегия здесь, реализуемая с помощью несобственно-прямой речи персонажа, заключается не только в обличении его гордыни, но и в том, чтобы показать его обычным, смертным человеком. Несмотря на свое наполеоновское величие, властитель одной шестой суши, отменивший законы пространства в своем кабинете, остается жалким, слабым стариком. Солженицын демонстрирует это через описание внешнего облика героя, совершенно не напоминающего Наполеона: «низкопокатый лоб питекантропа» [8, 1, с. 138], «складки серого лба» [8, 1, с. 128], «голова с плешинной» [8, 1, с. 118], «кляпный свисающий нос» [8, 1, с. 126], «коричневато-серое лицо с большим носом-бороздилом» [8, 1, с. 142]. Солженицын позволяет читателю увидеть Сталина его собственными глазами (тому нездоровится, он ощущает свою старость, но отгоняет от себя мысли о ней, ведь «по кавказским понятиям семьдесят лет – это еще джигит!» [8, 1, с. 96], и считает, что вид у него «суровый,

простой, солдатский» [8, 1, с. 120]), глазами Абакумова (тот боится Хозяина, содрогается от движения его усов, но при этом замечает сгорбленные плечи, сутулость, небольшой рост Сталина и даже со страхом догадывается, что тому не так уж долго осталось жить) и глазами автора («А он был просто маленький желтоглазый старик» [8, 1, с. 94]). А. В. Урманов прав, что «в портретных описаниях Сталина и некоторых других персонажей Солженицына выражается отношение к ним автора» [10, с. 198]. Однако писатель дает нам при этом возможность осмыслить, каким видит себя сам Сталин и как воспринимают его другие герои, не выдерживающие его взгляда.

Авторские стратегии изображения героя и раскрытия его характера реализуются и с помощью параязыка. Солженицын позволяет нам увидеть действия героя, его жесты и мимику не только глазами автора, воспринимающими персонажа как слабого, безобразного старика, жалкого в своей гордыне («Сильно сгорбившись, путаясь в длинных полах халата, шаркающею походкой владыка полумира прошел» [8, 1, с. 143]), но и глазами Абакумова, в представлении которого все жесты Хозяина исполнены грозной силы: пишет вождь «с внушительностью и ответственностью» [8, 1, с. 124], прислушивается к каким-то неведомым, не слышным никому другому звукам, «собирает в тяжелые складки лоб» [8, 1, с. 127] и то светлеет глазами, когда слышит про аресты в Духовной Академии (выходит, что персонаж хладнокровно нарушил свой обет Богу не сажать верующих). Автору удается передать противоречие между тем, каким его персонаж кажется людям, и тем, каким он является на самом деле.

Следует подчеркнуть, что в описании персонажей А. И. Солженицын часто использует сравнения с животными, причем это сходство, как правило, отмечает другой герой текста. Так, у Зои из «Ракового корпуса» Костоглотов видит желто-карие «хищные глаза» [9, с. 191], у Дотти («В круге первом») губы, как представляется ее мужу, вздрагивают «по-оленьи» [8, 2, с. 123]. Создавая образ Сталина, автор прибегает к многочисленным указаниям на сходство того с животным. Таким увидел его Абакумов: персонаж сидел «в позе ворона со свернутой шеей» [8, 1, с. 130], он «совино-зловеще посмотрел на вошедшего» [8, 1, с. 124]. Сам Сталин считает себя «горным орлом», а другие видят его сходство с хищной, но гораздо более отталкивающей птицей и с тигром («глаза его разгорелись тигриным блеском» [8, 1, с. 131]). Впрочем, в тексте присутствует указание и на другое животное – змею. Сталину приходится «как по острым камням, ползти, перетягиваться уже не молодым, уязвимым телом» по бесконечным часам. Его «ползание» перекликается с кошмарным сном Русанова, в котором тот, страдая, ползет по бетонной трубе. Русанов в своем сне встречается с погубленными им людьми, с давно умершими, и отчасти понимает, что находится в загробном мире – в аду. Сталин обрекает себя на ад наяву, на узкие лабиринты, тесные комнаты, откуда «не видно ни страны, ни земли, ни Вселенной» [8, 1, с. 141]. Обожествив себя, он сам вывел себя за пределы Божьего мира, обрек на одиночество и пустоту. Достаточно неожиданным оказывается, что он, на мгновение ужаснувшись своему одиночеству, сравнивает себя уже не с орлом, а с собакой. «Это была собачья старость...

Старость без друзей. Старость без любви. Старость без веры. Старость без желаний. Даже любимая дочь давно была ему не нужна, чужда» [8, 1, с. 138].

Казалось бы, если встреча с Богом, покаяние возможны, то момент для них настает, когда Сталин перестает слышать бравурные звуки невидимого внутреннего оркестра, под которые он мысленно марширует, а на самом деле «неуверенно бредет» [8, 1, с. 138]. Отрицательный персонаж жалок и слаб, хотя сам пытается убедить себя в своей силе и могуществе. Но задача автора сложнее, чем просто обличение отрицательного героя. Он показывает нам, как Сталин на минуту задумывается о собственной смерти: «Все-таки в долгой трудной борьбе были какие-то перегибы. И хорошо бы так, над гробом, хор светлый собрать и чтобы – “Ныне отпускаеши...”» [8, 1, с. 136]. Однако эту молитву святого Симеона Богоприимца, которая была сложена им после встречи с маленьким Христом, хор никогда не исполняет над гробом. Она входит в число молитв, читаемых после причастия. Во время отпевания молятся о помиловании души усопшего, а не выражают радость от его встречи с Богом, поскольку посмертная участь человека доподлинно не известна. Очевидно, персонаж романа, желающий, чтобы на его похоронах пели эти слова, то ли весьма смутно помнит свое семинарское прошлое, то ли (что более вероятно) считает себя непогрешимым, без какого бы то ни было покаяния достойным встречи с Богом.

Человек, которого автор показал нам жалким и больным стариком, реализовал мечты других героев русской литературы о лаврах Наполеона и практически обожествил себя (важной деталью романа, где не раз упоминается Рождество Христово, является описание противопоставленного христианскому празднику дня рождения Сталина и привезенных ему подарков). В то же время наступает мгновение, когда этот отрицательный персонаж готов, быть может, все-таки совершить попытку примирения с Богом, о котором сам размышляет. Такой момент выпадает и на долю Русанову, который, когда ему «маячит капюшон простыни» [9, с. 204], решает не мешать людям жить как они хотят. Но, увы, эти минуты безвозвратно проходят. К Русанову приходит дочь, которая, по замечанию А. С. Немзера, «объяснила отцу: бояться нечего (что совести, что мести, что смерти)» [10, с. 157], выполнила «жуткую миссию... в судьбе отца» [3, с. 158], отвратив его от покаяния. Сталин сам, без всякой посторонней помощи, отвлекается от мыслей о Боге и о грядущей смерти: пьет бодрящую его алкогольную настойку, мысленно ругает Абакумова, начинает работу над «научным подвигом» [8, 1, с. 139] – лингвистическими изысканиями и засыпает, вновь вспоминая Наполеона, который не смог взять Британию. Сталин надеется ее завоевать, опередив, таким образом, своего кумира.

Однако момент, когда покаяние было возможно, все же присутствует в тексте. Он является как бы отражением высказанных в книге «Архипелаг ГУЛАГ» мыслей А. И. Солженицына о допустимости прощения для тех, кто искренне о нем молит. Жестоким человека делает сознание собственной безоговорочной правоты. «Линия, разделяющая зло и добро, проходит через каждое человеческое сердце... Даже в сердце, объято злом, она удерживает ма-

ленький плацдарм добра» [7, 6, с. 384]. Плацдарм добра Солженицын стремится показать даже в самом черством сердце. Многие персонажи романа «В круге первом», как и Сталин, переживают бессонную ночь, в которую им дано вспомнить события своей жизни и раскаяться в совершенных ошибках. Дан шанс задуматься над жизнью и Яконову, и Ройтману, и Рубину. Тем не менее, в некоторых случаях плацдарм добра настолько мал, что человек быстро возвращается к злу. Так, если Рубин после бессонной ночи ощутил, как «душа его приобщила к свежести мира» [8, 2, с. 135], то Сталин «опустился в сон» [8, 1, с. 144], совершенно забыв о примирении с Богом.

По мнению Т. И. Акимовой, «критерием описания авторской стратегии становится выявление границы авторского сознания с точки зрения отношения: 1) к человеку; 2) к себе; 3) к миру» [1, с. 16]. Конечно, Сталин и Русанов предстают в произведениях А. И. Солженицына с негативной стороны. Однако автор дает нам возможность увидеть мир глазами этих персонажей, услышать их внутренние голоса и постичь их взгляд на происходящее, а также позволяет своим героям реализовать тот крохотный кусочек добра, которым они обладают. Образы негативных персонажей, таким образом, строятся с учетом авторского философского взгляда на мир, а их анализ позволяет нам выявить, как относится к человеку и к миру А. И. Солженицын.

Список литературы

1. Акимова Т. И. Авторская стратегия как литературоведческая категория: методологический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 2(44). – Ч. 1. – С. 13–16.
2. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. – Л.: Наука, 1973. – Т. 6. – 423 с.
3. Немзер А. С. Девять этюдов к монографии о повести «Раковый корпус» // Солженицынские тетради. Материалы и исследования. – М.: Русский путь, 2018. – С. 121–170.
4. Подосокорский Н. Н. «Наполеоновский» Петербург и его отражение в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2022. – № 4 (20). – С. 71–35.
5. Попова Е. А. Нарративные особенности прозы Л. Н. Толстого и А. И. Солженицына // Л. Н. Толстой и А. И. Солженицын: диалоги в непрощедшем времени. – Липецк: ЛГПУ имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2018. – С. 195–208.
6. Пушкин А. С. Евгений Онегин. – М.: Школьная библиотека, 1960. – 296 с.
7. Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – Ч. V–VII.
8. Солженицын А. И. В круге первом // Солженицын А. И. Малое собрание сочинений. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – Т. 1–2.
9. Солженицын А. И. Раковый корпус // Солженицын А. И. Малое собрание сочинений. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – Т. 4. – 416 с.
10. Урманов А. В. Творчество Александра Солженицына: учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 384 с.

Olga S. Shurupova

Author's Strategies in Portraying Negative Characters in the Works by A. I. Solzhenitsyn

The report is devoted to the study of A.I. Solzhenitsyn's strategies in the image of negative characters. The spiritual world of such characters is revealed through their improperly direct speech, including their self-esteem, through the author's penetration into the inner "I" of the characters, through the description of their appearance, in particular through comparisons with animals, and also through the use of paralanguage. Despite the apparent unambiguity of the author's assessments, A.I. Solzhenitsyn always leaves the opportunity to repent even to negative characters.

Key words: author's strategies in portraying a character, character's linguistic personality, author's consciousness, improperly direct speech, comparison, paralanguage.

For citation: Shurupova, O. S. (2003) Author's Strategies in Portraying Negative Characters in the Works by A. I. Solzhenitsyn. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 270–279.

И. Б. Ничипоров

Искусство при свете иронии в романе Юрия Полякова «Гипсовый трубач»

Статья посвящена интерпретации романа Ю. М. Полякова «Гипсовый трубач» (2007–2012, 2016, 2019) с точки зрения художественного изображения творческого процесса, а также подходов автора и героев к пониманию природы искусства и его социальной роли. Рассмотрены композиция, истории центральных персонажей – писателя и кинорежиссера, экфрасические образы, пути воплощения иронического мирозерцания.

Ключевые слова: современная русская литература, Ю. Поляков, роман о творчестве, экфрасис, поэтика анекдота.

Для цитирования: Ничипоров И. Б. Искусство при свете иронии в романе Юрия Полякова «Гипсовый трубач» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 279–285.

Рефлексия об искусстве в контексте перипетий исторического времени составляет одну из центральных смысловых линий в романистике Ю. Полякова. Личность художника, общественная рецепция его эстетических усилий, механизмы и сопутствующие факторы творческого процесса зачастую увидены писателем в ироническом свете, что особенно ярко проявилось в романах «Козленок в молоке» (1995) [2], «Веселая жизнь, или Секс в СССР» (2019), в «иронической эпопее» «Гипсовый трубач» (2007–2012, 2016, 2019) [3]¹.

В повествовательном пространстве романа «Гипсовый трубач» экскурсы автора в предысторию того, как он «ваял» этот текст, вплетаются в сеть авантурных событий из личной жизни и творчества 47-летнего литератора Андрея Кокотова и кинорежиссера Дмитрия Жарынина, задавшегося амбициозной целью снять «хорошее кино» по одной из кокотовских книг. Напряженное взаимодействие «игровода и писодея» облекается в жанровую форму «романа в романе», «сценария в романе» [1], обогащается историко-культурными ретроспекциями и приоткрывает спрятанные от несведущего взора закоулки творческой кухни.

Писатель Кокотов дебютировал в литературе на «перестроечной» волне середины 80-х гг. как автор созвучной настроением времени повести «про школьников, взбунтовавшихся против учителя: тот, не чуя ветра перемен, мешал развитию самоуправления в классе». Словесная одаренность начинающего прозаика, который многое «понимал и умел тонко описать», способность

¹ Текст романа «Гипсовый трубач» приводится в статье по указанному изданию.

выхватить из повседневности «сюжетец для нового романа» сочетаются в Кокотове с хронической бытовой неустроенностью. В досадный казус превратился его брак с поэтессой из Кирова, которая писала «под Цветаеву», однако «забросила стихи сразу после загса». К разочарованию и обиде «на советскую власть» привело получение им по линии Союза писателей «двухкомнатной квартирешки в панельном доме, да еще рядом с гремучим Ярославским шоссе». Грезы о «скором мировом признании его сочинений» обернулись довольствованием остатками гранта «Фонда Сэроса», выделенного «под написание детской приключенческой повести о кровавых злодеяниях советского режима». Не поспевающему за стремительными ритмами порубежной современности художнику слова довелось пройти через рутину школьного учительства, с малоприятным изумлением открыть для себя подноготную массового литературного рынка, где популярные книжки из серии «Лабиринты страсти» «лудят под псевдонимами... несколько наших домотканых мужиков». Капитулируя перед законами коммерческого спроса и предложения, программирующими неотвратимую «смерть автора», Кокотов и сам принимает псевдоним Аннабель Ли и втягивается в ремесленное производство полутора десятков мнимых «переводов с английского», наподобие романов «Полынья счастья», «Жадная нежность» или «Три позы Казановы»... При этом «Гипсовый трубач», время для работы над которым мечущийся литератор «от сна отрывал», мыслится им как сокровенный, глубоко личный текст о далеких любовных переживаниях в заброшенном теперь уже пионерлагере под бдительным оком «гипсового барабанщика и трубача».

Освоение Кокотовым литературных навыков трагикомически оттеняет его одиночество, нескладную творческую судьбу, с годами он поддается «суевой робости», нарочитой «богобоязненности», все чаще говорит «упавшим голосом», мнительно «нащупывает странное уплотнение под левой скулой», его чуть не задевает бампер «сияющей иномарки» Жарынина, который тут же сопровождает этот дорожный инцидент глубокомысленно-ироничным комментарием о том, что «вот так и гибнут русские классики!» Жарынин – с его опасным стилем вождения, головокружительными интригами, хлестаковским фонтанированием то окололитературными, то политическими байками, пристрастием «подсочинить», «позаимствовать» и, наконец, картинно-нелепой гибелью – выступает антиподом-двойником центрального героя. Будучи носителем постмодернистского сознания, режиссер ловко жонглирует ярлыками вроде «писателя прустовской школы», «Флобера Мопассановича» и представляет мир литературы, культуры, общественной и интимной жизни в виде коллективного остросюжетного сценария, занятой «эротической фантастики», напрашивающейся на неустанное игровое домысливание.

Подмосковный Дом ветеранов культуры «Кренино», эта старинная дворянская усадьба, где «соавторы» Кокотов и Жарынин разрабатывают сценарий по «Трубачу», воплощает у Полякова иронически обрисованную модель творческой среды. Местная топонимика послужила поводом для спонтанной речевой игры, когда некий «остряк переименовал «Кренино» в «Ипокренино»,

намекая на знаменитую Ипокрену, дарившую поэтам вдохновение». Хронотоп овеянного гедонизмом курортного писательского Олимпа воскрешает образы бывавших здесь классиков, ведь сам «Максим Горький любил наезжать сюда, попить из целебного кренинского источника, чьи воды совершали чудеса оздоровления головы, желудка, простаты и прочих жизнедеятельных органов». Именные латунные таблички на скамейках, где, без сомнения, «могли» сидеть «и Булгаков... и Станиславский, и Шостакович, и Шолохов», знаменуют не только превращение «обычного паркового инвентаря в артефакт мирового значения», но и целенаправленную *подмену исторической достоверности конъюнктурно маркированной сакрализацией «классиков»: «Две скамейки, на которых любил сидеть Пастернак, ушли в Америку. В Германию взяли скамейку имени Мейерхольда. И сколько скамеек Михоэlsa ушло в Израиль! Не счастье... В последние годы в связи с обострением украинской государственности в Киев забрали четыре любимые скамейки Довженко...»*

Выразительным *экфрасисом* стало в романе описание мозаичного панно, занявшего всю стену «столовой дома ветеранов». Как язвительно поясняет Жарынин, «монументалист» Миша Гузкин «намастрячил» полотно, которое индифферентно, на стыке авангарда и соцреализма отразило парадоксы идейно-художественных импульсов советской поры. Вдохновение уподоблено здесь «вихрю», который «подхватил и понес вдаль» орудия творческих трудов – от кистей до рулонов киноплёнки, исписанной бумаги и музыкальных инструментов. Но хаос разбушевавшейся стихии укрощается ее же сознательной устремленностью «не в какую-то безыдейную даль, а туда, где занималась алая жизнеутверждающая заря». Загадочный элемент этой композиции в виде «лукавого глаза, заключенного в треугольник» в политизированной интерпретации Жарынина символизирует лукавые брожения блюдущей свои интересы артистической среды и развенчивает предвзятые, по его оценке, постсоветские представления о «временах коммунистической деспотии, изнурявшей художественную интеллигенцию непосильной идеологической барщиной».

Трезвая социальная аналитика перемежается в произведении Полякова с ностальгической апологией позднесоветских десятилетий и категоричным, местами завуалированным в анекдотическую форму критицизмом в отношении «перестроечной» поры и 90-х годов, которые в сюжетной логике и высказываниях персонажей едва ли не целиком сводятся к враждебным проискам «Фонда Сэроса» и характеризуются преимущественно в духе антиолигархической инвективы «комсомольского старика» поэта Верлена Тимофеевича Бездынько: «Скажем // абрамовичам и авенам: // “Вам бы каннибалить // в веке каменном!”» Периодически звучащий в романе голос «мастеровитой музыки» этого «верного ленинца» причудливо совмещает неумную фривольность («Она сняла гимнастерку. // А я отстегнул парабеллум. // Она закурила махорку. // А я накрыл ее телом») с амплуа бескомпромиссного обличителя экономической несправедливости в гневной эпиграмме на тему приватизации «общенародного газа»: «Давайте сознаемся сразу: // Россия такая страна, // Где можно при помощи газа // И муху раздуть до слона!»

Преувеличенно-пародийной получилась и фигура поклонника Высоцкого – Вовы из Коврова. Подражание «давно истлевшему кумиру своей молодости» (!) волей судьбы делает молодого специалиста оборонного НИИ Вову Мохнача владельцем «имения на Нуворишском шоссе», который услаждает своих состоятельных слушателей – ходячих персонификаций социального зла, являющих собирательный гротесковый образ новой российской элиты: «А банкиры, биржевики, хозяева нефтяных скважин, красные директора акционированных гигантов, отраслевые министры, флагманы порноиндустрии, обовравшиеся политики слушали его пение, рассеянно поглаживая одноразовых подруг и роняя сладкие старорежимные слезы». Вообще бардовская традиция и рок-поэзия предстают в произведении в критическом свете и расцениваются то как наивная идиллия на картошке под аккомпанемент песен Якушевой, то в социально неблагонадежном качестве «антисоветских гитарных посиделок». По безапелляционному вердикту Жарынина, который принимает на себя миссию обозревателя новейшей культуры и диагноста общественных язв, «хуже Цоя только Гребенщиков с Макаревичем». При этом Поляков – виртуоз ироничного автопортрета – в скобочной ремарке к одному из разговоров «соавторов» упоминает о том, что главный герой по принципиальным соображениям питал к нему отнюдь не дружественные чувства: «Кокотов, сказать по совести, не любил автора этой повести Юрку Полякова... сердечно считал его бездарным конъюнктурщиком и удачливым приспособленцем, пользующимся незаслуженным успехом у литературных дурочек».

В пристрастной трактовке Жарынина «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) – «пророческий» фильм, а «Элемка Климов – Но-страдамус!», якобы разоблачивший в «инакомыслящем» Иночкине «благодарную советскую интеллигенцию», «маленького, милого, но уже безжалостного разрушителя государственного порядка». На смену Дынину – «символу старой замшелой номенклатуры» приходит Митрофанов – Горбачев «со своей перестройкой», «он снимает Дынина... зовет всех купаться в неполюженном месте, а те от нетерпения начинают прыгать через реку – из социализма в капитализм!» Поток вольных ассоциаций затягивает витийствующего интерпретатора в прошивающий весь роман нарратив о «жутком бардаке девяностых», «пьяном Ельцине» и непереносимом «кошмаре “семибоярщины”». Как косвенная реплика на подобную утрированную схематизацию исторического процесса звучит позднейший диалог писателя и режиссера при виде «Рабочего и Колхозницы» – «нержавеющей титанической пары, слившейся в оптимистическом порыве». Лишь один случайный ассоциативный штрих в этом экфрасисе красноречиво высветляет трагические вывихи тоталитарного прошлого: «Извив стального шарфа Колхозницы удивительным образом напоминает профиль Льва Давидовича... Сталин за этот извив кучу народу пересажал!»

Кренино, с его эксцентричными обитателями, всевозможными соблазнами и собственной локальной мифологией, послужило для центральных персонажей творческой лабораторией, ареной захватывающего, провоцирую-

щего оживленные перепалки обсуждения и кокотовского текста об увлеченных молодости, и загадок литературного письма, и искусства как сферы столкновения внутреннего бытия художника с публичным дискурсом.

В фокус развернутого экфрастического живописания попадает претенциозная, выдающая эклектичность современной культуры обстановка кабинета кренинского директора Огуревича. Атрибуты официоза в виде парадного снимка хозяина кабинета вместе с президентом России, развешанных по стенам дипломов и грамот, на которых «колосистый советский герб сменился двуглавым орлом», принадлежащие тому же стилю «чайник, украшенный раскосым ликом акына Джамбула и надписью «Первый съезд советских писателей», чашки, выпущенные к 25-летию Союза кинематографистов, рюмки с вензелем ресторана» странно соседствуют с явно сомнительными для высокопоставленного функционера томами «Эзотерической энциклопедии», Рериха, Блаватской, Штайнера, «портретом Блаватской, удивительно похожей на Крупскую, уже захворавшую базедовой болезнью», «торопливыми тибетскими пейзажами, сработанными под Рериха-старшего».

В Кренино режиссер преподает писателю нелицеприятные уроки ремесленного «освежевания» вышедшего из-под его пера текста, получающие весьма атмосферное «сценическое» выражение: «Кокотов внутренне поразился тому, что откровенное хамство соавтора уже не вызывает в нем возмущение...», «...внезапно похвалил Жарынин и по-сталински ткнул в сторону соавтора длинным мундштуком», «режиссер от возмущения аж подпрыгнул в кресле и ухнул филином», «Кокотов закончил чтение с невольной дрожью в голосе и влажной теплотой в глазах»... Жарынин сетует на резанувшие его «три “которых”», на то, что «играете сравнениями, как дурак – соплей», «пишете нудновато, с излишней бахромой», а «в горле запершило от ваших метафор». «Искусство – это не “как”, а “что”!» – заявляет он и ядовито высмеивает литературные штампы в сентиментальном описании того, как лелеющий память о своей былой любви кокотовский герой слышал, что «мелодия давней, забытой песни... звучит в нем самом, а губы шепчут забытые слова», зато оценивает писательское наблюдение о том, что «жены чувствуют другую женщину, даже прошлую, даже позапрошлую, лучше, чем таможенный сеттер – наркотики...» Чувственная сцена «на мшистой земле» выведена Кокотовым с использованием «тонкой библейской аллюзии» и оригинально, как ему казалось, подобранного сравнения: «Любили прямо у подножия гипсового горниста, беззвучно трубившего в ночное небо гимн их невозможному счастью. Счастьем, которое в единый миг пронзило их обоих безумным искристым мечом, как пронзал беспощадный ветхозаветный пророк иудеев, обнимавших чужеверных дев... Львов стал тянуться вверх губами и целовать ее сосцы, теплые и влажные, как вербные почки». На взгляд же режиссера, захваченного поисками эффектных ракурсов и подумывающего о том, чтобы «всю эту историю вообще в сталинские времена засунуть», «русские литераторы совершенно не умеют писать эротические сцены. Совершенно! Ну почему соски у вашей Ники – как вербные почки? Она что – неандерталка?.. Но почему, почему, скажите, половой акт превращается у вас чуть ли не в землетрясение?..»

В жизненных и литературных историях персонажей Полякова мир искусства, обладая магией внушения, творит образы и тексты, которые в состоянии надолго подчинить себе личное и общественное сознание и, попадая в сферу спекуляций или невольных aberrаций исторического зрения, формируют подчас деструктивные стереотипы коллективной мифологии.

Ранний любовный опыт Кокотова с хиппующей вожатой Таей отягощается конфронтацией между идеологически маркированными текстами «Гренады» и битловским «Can't buy my love, Can't buy my love», доносившимся из Таинога «Шарпа», который «был включен на полную мощность». Ее попавшая к Кокотову майка с антивоенным лозунгом хиппи «Make love not war!» дает повод органам безопасности для тщательного расследования в целях борьбы «с отдельными нездоровыми явлениями в молодежной среде».

Кокотовский литературный проект антисталинского сиквела «Тимура и его команды», при снижающих его ценность уступках массовому читателю, был все же примечательной попыткой художественного исследования тираноборческих настроений в молодежной среде тех десятилетий. Однако, задуманное изначально ради участия в конкурсе «знаменитого Фонда Сэрроса», это сочинение, как и репутация его создателя, пало жертвой непредсказуемой конъюнктуры: «Договор с Кокотовым тут же расторгли и даже попытались взыскать с несчастного автора аванс... Вероятно, после этой истории Андрея Львовича внесли в тайный черный список: сколько раз он потом ни обращался в расплодившиеся по России зарубежные фонды в поисках грантов или простого финансового сочувствия, конверты с его заявками и мольбами возвращались нераспечатанными».

Если «несчастливого прозаика» обуревали характерные муки творчества, он испытывал серьезное, осложненное нажитыми психологическими комплексами отношение к процессу письма, опасение «спугнуть работающее вдохновение», «трепет» перед «непорочной чистотой монитора», самоуничиженно соизмерял себя с корифеями, то анекдоты Жарынина о том, «как Куприн писал...», нацелены на десакрализацию литературного мирка, который, как он убеждает, прагматично и зачастую отнюдь не художественными средствами претендует на общественное влияние. Фикцией оказывается «творчество» «переводимого» Робертом Преображенским национального поэта Акына Акогоева, чья литературная маска в одночасье сменяется модным амплуа предводителя «урюковой революции». Продуктом корыстного вымысла, достигшего уровня политизированного мифа, становится посмертная «биография» «обычного пьющего актеришки» Григория Пургача, удостоенного тем не менее памятника на Поварской улице – «редкостного артефакта московской монументальной скульптуры». Военно-политическое обострение между «двумя молодежьскими независимыми государствами» вызвала халтура поэта-переводчика Алконосова, который сочинил по их заказам два до неприличия похожих «актуальных эпоса» и своей авантюрой неосторожно задел «нерв» госпропаганды, в любые времена нуждающейся в образе «конкретного, объединяющего нацию эпического врага, гадившего народу на протяжении всей истории»...

Итак, композиция романа Ю. Полякова «Гипсовый трубач», хотя и несколько размывается каскадом нескончаемых анекдотических историй, емко передает *взаимодействие и острое противостояние несхожих практик описания природы искусства*. Эстетическая сфера увидена здесь как свободная – то трагически-серьезная, то игровая – житнетворящая стихия, выводящая художника и его аудиторию к осмыслению субъективного и исторического опыта, но и как эфемерная реальность, вторичная по отношению к идеологическим конструкциям, коммерческим и политическим интересам, частным и коллективным мифам. Конфликтом этих стратегий понимания искусства обусловлены творческие озарения и срывы персонажей романа, где искрометная, нацеленная и на себя авторская ирония высветила парадоксы литературного письма, оборотные стороны публичных биографий, ментальные и социальные трансформации в «эпоху перемен». Как задумчиво и не без обреченности констатирует Жарынин, «культура вообще дело подловатое...»

Список литературы

1. Кротова Д. В. Искусство и творчество как предмет художественного осмысления в романе Юрия Полякова «Гипсовый трубач» // Голубков М. М. Юрий Поляков: контекст, подтекст, интертекст и другие приключения текста. – М.: АСТ, 2020. – С. 141–157.
2. Ничипоров И. Б. Застольные эпизоды в романе Юрия Полякова «Козленок в молоке» // Русистика без границ. – 2020. – № 4. – С. 30–35. – [Эл. ресурс]. URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/346338914/>
3. Поляков Ю. М. Гипсовый трубач. Роман. – М.: АСТ, 2022. – 1088 с.

Ива В. Nichiporov

Art in the Light of Irony in Yuri Polyakov's Novel "The Plaster Trumpeter"

The article is devoted to the interpretation of the novel by Yu. M. Polyakov "The Plaster Trumpeter" (2007–2012, 2016, 2019) from the point of view of the artistic representation of the creative process, as well as the approaches of the author and the characters to understanding the nature of art and its social role. The composition, the stories of the central characters – the writer and the film director, ekphrastic images, the ways of embodying the ironic worldview are considered.

Key words: modern Russian literature, Yu. Polyakov, novel about creativity, ekphrasis, poetics of anecdote.

For citation: Nichiporov, I. B. (2023) Art in the Light of Irony in Yuri Polyakov's Novel "The Plaster Trumpeter". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 279–285.

А. Т. Бактыбаева

Игровые стратегии в произведениях Е. Турсунова

Цель статьи – анализ игровых стратегий в художественных произведениях современного казахстанского писателя Еркема Турсунова. С помощью широкого иллюстративного материала дан анализ основных приёмов и принципов игровой парадигмы, обозначены комплексы выполняемых ими функций. Научная новизна заключается в том, что впервые проблема игровых стратегий изучается на материале современной прозы русскоязычного писателя Казахстана. Полученные результаты показали, что игровые стратегии писателя свидетельствуют о стремлении сочетать комическое и национальное, отражают основные тенденции в литературном процессе Казахстана начала XXI века.

Ключевые слова: У. Турсунов, игра, стратегия, русскоязычная проза Казахстана.

Для цитирования: Бактыбаева А. Т. Игровые стратегии в произведениях Е. Турсунова // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 285–293.

Актуальность темы статьи обусловлена рядом факторов. Во-первых, интересом современного литературоведения к феномену авторской стратегии, в целом, и к разнообразным авторским стратегиям современных русскоязычных писателей Казахстана, в частности. Именно анализ их наследия в подобном аспекте позволяет рассматривать явление авторской стратегии как синтетический феномен, соединяющий «литературность» и национальные фольклорные традиции, обусловленный билингвальностью: творчество русскоязычных прозаиков Казахстана, пишущих на русском языке, с одной стороны, впитало в себя русский культурный опыт (писательское становление большинства из них пришлось на советскую эпоху), с другой стороны, культуру национальную, поскольку родной язык для них казахский. В этом контексте весьма примечательно творчество прозаика, публициста, режиссера и сценариста Еркека Турсунова.

Материалом анализа явился сборник рассказов Е. Турсунова «Мелочи жизни» и ряд других произведений, в которых многогранно отразилось своеобразие эпохи конца XX – начала XXI вв. Заметим, это не случайно, ибо именно в этот период происходило его формирование как режиссёра и литератора. Не только в художественной прозе, но и в многочисленных эссе, рецензиях, статьях, интервью прозаик пытается поддержать национальную систему ценностей. Многогранное изображение разных сторон жизни казахстанской семьи, поколенческая проблематика во многом определили характер поисков выхода на переломном историческом этапе.

Публицистика, кинематограф, юмористическая литература, насыщенная игровыми приемами, стали для писателя своего рода манифестацией авторской позиции, средством выражения сугубо личного отношения к происходящему. Художник слова стремится показать жизнь своих героев как органичное целое, пытается отбросить «чужое» и чуждое, наносное и неприемлемое для его героев для достижения предельной реалистичности изображения.

М. М. Бахтин подчеркивал, что авторская позиция – это позиция всезнающего повествователя, демиурга, определяющего своих персонажей; именно авторский кругозор вбирает в себя «кругозор» героев: «И в этом всегда безусловном и устойчивом множестве взглядов на жизнь, сведения автора по отношению к каждому герою содержат все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения» [3, с. 16].

Современный американский литературовед К. Берг отмечает, что любое произведение «выбирает некую стратегию в отношении ситуации». В этом случае, авторская стратегия – это оценка и создание ситуации литературной повседневности, с целью получения реакции на нее [33]. Мы солидарны с мнением О. Ю. Осьмухиной [22] и С. А. Байковой, которые предлагают понимать под авторской стратегией «сознательно выбранную художником слова «нарративную форму со специфическим индивидуально-авторским набором сюжетов, приемов, образов, тем, мотивов для их использования в повествовательном дискурсе автор-текст-читатель» [2, с. 10].

Один из наиболее значимых аспектов авторской стратегии – игровой. Отметим, что большой интерес игра вызвала в последней трети XX века, когда появляются работы об игровом начале в жизни и искусстве, достаточно вспомнить работы Ю. Лотмана «"Пиковая дама" и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX столетия» [14], «Куклы в системе культуры» [16], «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» [17], «Жизнь как сценическая игра в представлениях древних греков» А. Тахо-Годи [26], «"Война и мир" Л. Н. Толстого и исторические судьбы искусства, игры в XIX в.» Я. Билинкиса [7], «Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова [18], «О понятии игры как художественном образе» Ю. Манна [19] и другие.

Игра и ее проявление в творчестве писателей XX века становилась предметом пристального внимания при изучении творчества Ф. Сологуба. Н. Дзубцева [11]. С. Ельницкая обращались к игровому аспекту в творчестве М. Цветаевой [12], Т. Мелешко в творчестве Н. Гумилева [21]. В конце XX века игровая творческая стратегия становится неотъемлемой частью многих традиционных повествовательных моделей. Игра позволяет выйти за рамки строгой литературной формы и тем самым освобождает творческую мысль. И. Скоропанова отмечает, что в постмодернизме «спусковой крючок» продуцирования смысла (смыслов) – чистая (ирреальная) игра, становится толчком к порождению игры в текст и игру с текстом, интертекстуальную игру значений, игру с языком и фигурой автора [26, с. 22, 52, 23, 44].

Для Э. Финка игра стоит в одном ряду с такими понятиями человеческого бытия, как любовь, смерть, господство, труд и другие. По его мнению, именно игра имеет способность отражать человеческое существование, потому что является одним из главных способов самообъективации человека в культуре. И именно игра предоставляет возможность увидеть не только в конкретном произведении, но и во всем творчестве писателя или поэта окружающую действительность с чертами, родственными «игровому миру» [30]. По мнению Й. Хейзинги, «игра отличается, с одной стороны, добровольностью в пределах установленных границ места и времени. С другой, придерживается обязательных правил, заключенных в ней самой. Эти качества развивают в ней чувства напряжения и радости. Однако, они же и порождают сознание «иного бытия», чем «повседневная жизнь» [31].

Необычный характер игры подтверждает ритуал, маскарад, карнавал. Карнавализация сыграла значительную роль в развитии европейской культуры, что нашло свое выражение в романе, о котором М. М. Бахтин писал, что в основе данного явления лежит игра противоположными смыслами, перестановкой высокого – низкого, сакрального – профанного, прекрасного – безобразного, жизни – смерти, добра – зла и т.п. Игровая профанация ценностей снимает противоречие культуры в смехе, акцентирует внимание на полифонии и диалогизме самой культуры и хода ее развития [5]. А. Махов считает парадокс главным отличительным качеством игры. «Человеческое – недочеловеческое – сверхчеловеческое; сущность – глубина – второстепенность – поверхностность; узнаемость – непознаваемость; определенность – неопределяемость;

свобода – регламентация; творчество – рутина» – вот далеко не весь перечень современных противоречий [20, с. 3]. С точки зрения Ж. Бодийяра, игра – это не территория свободы. Наоборот, она вводит свои правила и выводит участников из-под власти закона, но при этом подчиняет их своим правилам. Игра помогает человеку создать искусственный мир, вне объективных законов бытия. Есть две формы бытия: стремление к духовному и имманентное пребывание, которое представляет собой творчество бытия из ничего. Игра относится, по мнению философа, к имманентной форме, а реальность – иррациональной [8].

В «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий» также отмечается, что игра – это авторская стратегия. В ее составе можно обнаружить различные приемы: скрытые аллюзии; «шрифты»; спорные возможности прочтения; мнимые ходы сюжета, уводящие читателя «в сторону», введение метатекста (комментария, предисловия) и другие. Все они в целом создают эффект игровой неоднозначности и тем самым подводят произведение к тому или иному типу игры. Например, игра-загадка, когда автор произведения соревнуется с читателем, пряча от него реальное направление сюжета. Если читатель пытается «создать» произведение в ходе его прочтения, приняв во внимание все коллизии его организации, то это комбинаторно-конструктивная игра. Есть игра-случай, когда читатель пытается сам выбрать вариант чтения, опираясь на случай» [24, с. 76–77].

Игровая стратегия, основанная на анекдотичности сюжета, точнее, перенесении в литературу анекдотов из жизни; обыгрывание национальных традиций, специфика типизации героя; каламбур, сказовое повествование [2, с. 10] – вот далеко не весь перечень игровых стратегии в творчестве Е. Турсунова. Игровая стратегия уже воплощена в заголовках произведений. К примеру, заголовков рассказа «Муссолини-пчеловод», построенный на эффекте неожиданности, изначально ориентирует читателя на смеховое прочтение произведения. Подобные названия переадресовываются автором «реальным» автору фиктивному с помощью того же подзаголовка и пародийной мистификации. Так, каламбур из-за одинаковой фамилии с политическим и государственным деятелем Италии в заглавии «Муссолини-пчеловод» весьма экспрессивный и создает эффект неожиданности; наряду с этим он содержит и намек на характер главного героя.

Одним из наиболее частотных приемов игровой стратегии в творчестве современного казахстанского писателя становится сказовое повествование, которое начиная с 20-х годов прошлого столетия постоянно обращает на себя внимание филологов. Так, Б. М. Эйхенбаум [32] и Ю. Н. Тынянов [29] считали, что сказ имеет установку только на устную речь. В. В. Виноградов понимал под данным явлением монологичность повествовательной формы [9]. Однако М. Бахтин подчеркивал, что в сказе значительную роль играет установка именно на «чужую речь», которая предопределяет в итоге устность речи, поскольку он диалогичен [4]. Сказовое повествование в рассказах «Капитан Генкеш», «Слово аксакала» используется как авторское предисловие – важная составляющая авторской нарративной стратегии. Оно выполняет несколько

функций в тексте. Во-первых, обрамляет текст рассказа. Тем самым создает иллюзию достоверности описываемых событий. Во-вторых, мистифицирует и читателя, и героев произведения, вводя фиктивного автора-нарратора, который ведет повествование как бы «не сам». При этом само сказовое повествование стремится к двухголосому построению [2, с. 11]. Оно распадается на два голоса – автора и рассказчика (персонажа). «Мысли вслух» автора – это его размышления о влиянии западных концептов на местную культуру. О значимости национальной культуры, отсылка к предшествующим традициям – «голос» рассказчика: «Когда-то, давным-давно, когда в школах еще уважали учителей, а в футбол играли резиновым мячом, когда девочек ругали за короткие юбки, а мальчиков – за длинные волосы, когда сахар считался конфетой, а сосулька – мороженым, когда кусочек гудрона был жвачкой, а воду пили из колонки... Короче, когда-то, давным-давно, в незапамятные времена, по телевизору показали фильм "Капитан Тенкеш"» [28, с. 21].

Отождествление повествователя с конкретным автором и элементами его биографии в данном рассказе, наряду с приемами юмористического диалога, усиливают комическую атмосферу турсуновских произведений. Например: «У них в семье были одни девочки. Целых восемь штук. Поэтому этих двух так и называли. С намеком и надеждой.

Мы ведь – казахи. Планировать не умеем и во всем полагаемся на случай. И обижаемся на случай. И списываем все – на случай. Поэтому отец семейства, вконец утомившись от «праведных трудов», решил больше не полагаться на авось – и послал Богу весточку. То есть в буквальном смысле: назвал очередную дочь – Ултуар. Что в переводе означает: «После этой дочки у меня родится мальчик». Телеграмма почему-то не дошла до адресата. А может, бог просто не принял ее к сведению и снова послал дочь.

Эту он назвал еще громче – Ултуган. Что, соответственно, означает: «Зря вы так думаете, можете не сомневаться, мальчик фактически у меня уже родился».

На этот раз сработало. Бог проникся и намек понял. Через год родился пацан – и отец, наконец, успокоился» [28, с. 23].

В процитированном фрагменте элементы игровой стратегии – агон, основанной, на типологии игр Р. Кайуа [13]. Один из героев – отец семи девочек спорит с Богом и просит у него сына-наследника. Кроме этого, отец девочек – типичный папа – житель аула (села), для которого главное – это только наследник, а остальные дети-девочки практически не в счет. Здесь же мы можем обнаружить и элементы игры-случая. Побудительная причина подобных игр – желание увидеть свою исключительность. Здесь успех учитывается только по одному критерию. Агон-соревнование между человеком и его собакой лежит в основе комической ситуации из киноповести «Лоскутное одеяло»: «Исабек неспешно вел пса на толстой веревке...это ему надоело. Он остановился и обмотал арканом вокруг пояса. Затянул крепкую петлю... Сразу стало легче идти. Исабек обрадовался своей находчивости...И тут, как назло, из-за кустов можжевельника выскочил суслик. Алабай метнулся за ним. Исабека рвануло так, что фуражка мигом слетела с головы.

– Уй, енен, – успел только вякнуть Исабек.

По проселочным колдобинам ехал «уазик» ...

Внезапно дорогу им большими скачками перерезал алабай. Следом за ним пронесся старик. Он держался двумя руками за туго натянутый аркан и кричал во все горло:

– Спарта-ак» Спарта-ак!...

– За «Спартак» человек болеет, – уважительно произнес шофер....

Алабай с Исабеком в жестокой связке бежали дальше [28, с. 92].

В рассказах «Самоубивец», «О любви» представлен многослойный авторский образ, с одной стороны, скрытый за сказовой маской, с другой – позиционирующий и изображающий себя как автора-творца и автора реального в пределах метатекста.

В произведениях Е. Турсунова игровое практически всегда «изнутри» подсвечивается комическим, которое оттеняет игровую стратегию, выраженную в нарушении жанровых канонов. Например, при торжественно-трагической пафосности описываемых событий незначительное слово порождает тотальную иронию: «Кто хоть раз резал себе вены или стоял на краю высотки, кто глотал пачками таблетки или включал газовые конфорки... Короче, кто балансировал на грани, тот меня поймет. Кого-то спас врач, кого-то сосед, кого-то друг, кого-то просто прохожий. А меня вот спас Маугли...» [28, с. 87].

Причина, по которой главный герой хочет покончить жизнь самоубийством, – важная дополнительная информация, открытая не сразу – игровая стратегия автора с читателем окрашена юмором.

«Слезы душили меня. Я вытирал их тыльной стороной руки и шел навстречу судьбе. Я твердо решил: дальше жить незачем. Нет в жизни справедливости. Нет, не было и не будет. И в школе ни за что кол поставили, хотя я урок выучил. Просто от волнения забыл...

Была среда. Два часа пополудни. Самое время свести счеты с жизнью...

И так мне стало жаль себя. Так обидно. И оттого, что я уже решился, и что теперь уже ничего не изменить, и что вся эта красота будет жить сама по себе, мне становилось еще жальчее и еще обиднее. И, понимая безысходность, хлопая носом, я стал затягивать на хилой своей шее петлю. И тут вдруг откуда-то снизу:

– Чё, вешаешься?» [28, с. 88].

Е. Турсунов нередко использует прием внутреннего монолога и несобственно-прямой речи. В этом случае появляется иллюзия соединения автора и персонажа в единое целое, слияния их «голосов». По мнению Ю. М. Сергеевой, подобный прием позволяет интимизировать повествование и тем самым сократить дистанцию между читателем и героем рассказа «из-за кажущейся отстраненности автора от изображения внутреннего мира героев повествования» [25]. В рассказах Е. Турсунова внутренняя речь «разрешает автору, создать иллюзию личного отсутствия и воздействовать на читателя посредством изображенной в тексте активной рефлексии» [25, с. 28].

Смещение слов высокого стиля с просторечиями «бодяга» – «черствый мир», «нарочито буднично» – «пафос» и др. также являются порождением комического и подчеркивают игровую стратегию. Несоответствие средств речи и тому, кто ее произносит, становятся причиной как пародийного изображения поступков героя, так и причиной создания анекдотизма ситуации. Например: «Это был Алдаберген. Он учился в четвертом, на класс старше меня. Видимо, давно тут стоял и наблюдал – чего я тут собираюсь делать. И, видимо, сообразил. А потому фразу свою произнес нарочито буднично, словно спросил – почему картошка? И что вовсе сбивало пафос сцены, так это то, что он ел яблоко. Хрумкал его безжалостно и смотрел на меня ... Мне почему-то казалось, что вешаться при свидетелях как-то неприлично.

– Зря, – ответил сам себе Алдаберген, продолжая трескать яблоко...

– Дурак! Сегодня же «Маугли»! Последняя серия.

Точно! Блин. И как я мог забыть?

– Во сколько? – спросил я тоже как можно небрежнее.

– В семь, – опустил голову Алдаберген. Шея затекла. – Так что давай слезай. Посмотрим «Маугли», а потом придем сюда снова. И повесишься.

– Ну ладно, – согласился я нехотя.

– А веревку оставь, – разумно посоветовал Алдаберген. – Чё ее туда-сюда таскать? Замотай там, никто не тронет... И мне срочно расхотелось вешаться» [28, с. 88].

Установка на разговорность, обыденность маркирует неофициальный характера общения, что позволяет диалогизировать взаимодействие автора, героя и читателя. Такой прием актуализирует позицию автора текста и повышает заинтересованность в общении между ним и читателями.

Игровой стратегии подчинены многие сюжеты рассказов Е. Турсунова, в которых живописуется комизм некоторых ситуаций из будней казахского аула: «...из-за нехватки учителей этот Скакбай-ага преподавал нам сразу четыре предмета: труд, начальную военную подготовку, географию и немецкий язык.

Труд – потому что он любил повторять, что труд сделал из обезьяны человека.

Немецкий – потому что он воевал и дошел со своим батальоном до Одера. Там его ранило в пятку.

Военное дело – потому что он был старшиной в отставке.

Ну и географию – потому что он всю Европу «прополз пешком» ... уносился в воспоминания.

– Здесь стоял наш полк. И вот тут меня ранило. Осколком. Вот сюда, чуть ниже колена...

И он выставлял вперед свою покалеченную ногу в хромовом сапоге.

Мы всем классом таращились на его сапог.

И тут, в наступившей тишине, Скакбай-ага вдруг вскрикивал командирским голосом:

– Копбаев!

– Я! – вскакивал Арсик.

– Ты можешь потрогать, – великодушно разрешал Скакбай-ага.

Арсик был отличником и сидел за первой партой. Он подходил к Скакбаю-ага и послушно трогал ногу.

– Понял?! – грозно спрашивал Скакбай-ага.

– Еще бы! – кивал Арсик.

– Молодец! Садись! – приказывал Скакбай-ага. – Пять!

И Скакбай-ага размашисто ставил в журнале напротив фамилии «Копбаев» жирную пятерку, а Арсик возвращался на свое место» [28, с. 56].

Одним из важных приемов повествования становится провокация читателя с установкой на определенный способ прочтения, но «спрятанный» за бытовыми деталями в рамках игровой стратегии. Комический окрас игровой стратегии позволяет Е. Турсунову избежать крайностей и догматической однозначности в выражении собственно-авторской позиции, усиливает динамичность сюжета, делает повествование более эмоциональным и психологически убедительным.

Таким образом, игровая стратегия в прозе Е. Турсунова определяется, прежде всего, личностью автора и его отношением к окружающей его действительности. В конечном итоге, она нацелена на ироническое, а нередко и смеховое изображение земного несовершенства, торжество духа человека, способного при помощи смеха освободить мир от наносного и ложного. Игровые стратегии писателя, кроме того, отражают важную тенденцию в русскоязычной литературе Казахстана конца XX – начала XXI вв.: синтез собственно-авторского мировоззрения, игру с читателем, комическое осмысление подчас трагических жизненных коллизий, пародийное начало.

Список литературы

1. Акимова Т. И. Драматургия Н. С. Гумилева в контексте культуры Серебряного века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2003. – 19 с.
2. Байкова С. А. Авторская стратегия прозы Евг. Попова 1970–1990-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2013. – 20 с.
3. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1.: Философская эстетика 20-х гг. – М.: Русские словари; Языки русской культуры, 2003. – 958 с.
4. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 466–505.
5. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с.
6. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – М.: Азбука, 2021. – 832 с.
7. Билинкис Я. С. Русская классика и изучение литературы в школе: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1986. – 206 с.
8. Бодрийяр Ж. Соблазн / пер. с фр. А. Гараджи; вст. ст. Е. Петровской. – М.: Ad Marginem, 2000. – 318 с.
9. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. – М.: Гослитиздат, 1980. – 656 с.
10. Гуськов Ю. И. Проза Ф. Сологуба и литературный авангард: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1995. – 26 с.
11. Дзуцева Н. В. М. Цветаева и Вяч. Иванов: пересечение границ // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: [Межвузовский сборник научных трудов]. – Иваново: ИГУ, 1998. – Вып. 3. – С. 150–159.
12. Ельницкая С. И. Статьи о Марине Цветаевой. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. – 304 с.
13. Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры. Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2007. – 304 с.
14. Лотман Ю. М. «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 786–814.
15. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 786–814.
16. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 377–380.

17. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 617–636.
18. Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: pro et contra: личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей: антология / Северо-Западное отд-ние Рос. акад. образования, Русская христианская гуманитарная акад. – СПб.: РХГА, 2014. – Т. 2. – С. 785–802.
19. Манн Ю. О *понятии игры как художественном образе* // Дialeктика художественного образа. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 209–336.
20. Махов А. Е. Антиномии игры // Традиционная культура: Научный альманах. – 2001. – № 1. – С. 3–6.
21. Мелешко Т. А. Художественная концепция игры в поэзии Н. Гумилева («Романтические цветы», «Жемчуга», «Чужое небо», «Колчан»): дис. ... канд. филол. наук. – Вологда, 1998. – 253 с.
22. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. – Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 284 с.
23. Парамонов Б. Новый путеводитель по Сологубу // Звезда. – 1994. – № 4. – С. 199–203.
24. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
25. Сергеева Ю. М. Внутренняя речь: психологический и лингвистический аспекты. – М.: Флинта, 2021. – 309 с.
26. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский Простор, 2001. – 416 с.
27. Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб., 1999. – С. 434–442.
28. Турсунов Е. Мелочи жизни. – Алматы: Meloman Publishing 2016. – 480 с.
29. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
30. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. – 432 с.
31. Хейзинга Й. Homo Ludens. Опыт определения игрового элемента культуры / Сост. пред. и пер. с нидерл. Д. С. Сильвестрова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
32. Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория, критика, полемика. – Л.: Прибой, 1927. – 303 с.
33. Burke, K. The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action. – Baton Rouge, 1974. – 463 p.

Annel T. Baktybayeva

Game Strategies in the Works of E. Tursunov

The purpose of the article is to analyze game strategies in the works of art by the modern Kazakh writer E. Tursunov. With the help of a wide illustrative material, an analysis of the main techniques and principles of the game paradigm is given, the complexes of their functions are indicated. Scientific novelty lies in the fact that for the first time the problem of game strategies is studied on the material of modern prose of the Russian-speaking writer of Kazakhstan. The results obtained showed that the writer's game strategies testify to the desire to combine the comic and the national, reflect the main trends in the literary process of the beginning of the 21st century.

Key words: Game, strategy, Russian-language prose of Kazakhstan.

For citation: Baktybayeva, A. T. (2023) Game Strategies in the Works of E. Tursunov. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 285–293.

Т. О. Шорина, О. Ю. Осьмухина

Своеобразие авторской повествовательной стратегии в романе

А. Рубанова «Финист – ясный сокол»

Анализируется роман А. Рубанова «Финист – ясный сокол» в контексте сказовой традиции отечественной прозы. Установлено, что сказ, представленный «голосами» трёх ключевых нарраторов, в конечном итоге способствует не только созданию фэнтезийного мира, насыщенного славянской фольклорной образностью, но и высвечивает образ главной героини, стадиальность пути которой соотносима с процессом инициации и становления в классическом романе воспитания.

Ключевые слова: А. Рубанов, сказ, авторская стратегия, традиция, фольклорные мотивы.

Для цитирования: Шорина Т. О., Осьмухина О. Ю. Своеобразие авторской повествовательной стратегии в романе А. Рубанова «Финист – ясный сокол» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 293–300.

Общеизвестно, что отечественная проза рубежа XX–XXI веков – сложное, разнообразное и динамически развивающееся явление. Несмотря на многообразие имен, направлений, форм выражения авторского мировидения в этом огромном культурно-эстетическом пространстве отчетливо просматривается одна общая тенденция – экспериментирование не только с элементами формы и содержания художественного произведения, но и нарративное экспериментаторство. На наш взгляд, это вполне объяснимо полифонизмом современной словесности, разнообразием авторских стратегий как сознательно избранных тем или иным художником повествовательных моделей с особым, индивидуально-авторским набором приемов, тем, сюжетов, мотивов и образов. Как справедливо отмечает С. А. Байкова, «феномен авторской стратегии во всей его многоаспектности представляется одним из наиболее существенных в системе художественных новаций отечественной литературы последних десятилетий, которая все чаще репрезентуется не столько в многообразии творческих индивидуальностей и стилей, сколько в сознательно сконструированных авторских стратегиях, и требует пристального изучения» [1, с. 5]. В продолжение мысли исследовательницы, подчеркнем, что осмысление феномена авторской повествовательной стратегии продуктивно отнюдь не в умозрительных теоретических построениях, но с точки зрения его конкретного воплощения в писательской практике. Весьма примечательно в этом контексте творчество А. Рубанова, который в романе «Финист – ясный сокол» избирает сказовую повествовательную манеру.

Оговоримся, что сказовая форма повествования получила монологическую трактовку уже у В. В. Виноградова. Он рассматривал сказ не с сугубо литературоведческих позиций, а с точки зрения лингвистической стилистики. Сказ, по Виноградову, – «своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, <...> художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» [3, с. 49]. Как известно, не принимал виноградовскую точку зрения М. М. Бахтин, который рассматривал сказ с точки зрения диалогических отношений. Ученый, кроме того, указывая на односторонность мнения Б. М. Эйхенбаума на сказ «как установку на устную форму повествования», приходит к выводу, что «сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь». Исследователь при этом уточнял, что «в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определённого, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору» [2, с. 222] (разрядка авторская. – Т. III., О. О.). По Бахтину, сказ обладает двуголосостью, поскольку содержит в себе стилизованную автором чужую речь, содержащую в себе не только голос рассказчика, но и голос самого автора. В соответствии с этим он различал пародийный (т.е. двуголосый)

и простой (т.е. одноголосый) сказ, обнаруживая в современном сказе «легкий пародийный оттенок» [2, с. 224–225]. М. М. Бахтин справедливо связывал проблему сказа с проблемой «чужой речи» и рассматривал сказ как одну из форм её проявлений. «Чужие слова, введённые в нашу речь, – писал исследователь, – неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку, то есть становятся двуголосыми» [2, с. 226]. В. В. Виноградов и М. М. Бахтин, однако, сходятся в том, что не ограничивают специфику сказа лишь установкой на устную речь, предложенную Б. М. Эйхенбаумом и Ю. Н. Тыняновым [6; 8]. Важным вкладом М. М. Бахтина в науку о литературе явилась классификация «типов прозаического слова», в которой были впервые намечены пути создания типологии повествований. Он выделял следующие повествовательные и речевые формы: во-первых, «прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего»; во-вторых, «слово изображённого лица» (1. индивидуально-характерологическое и 2. социально-типическое с разной степенью объектности); в-третьих, «слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово)»: а) «однонаправленное двуголосое слово», которое «при понижении объектности стремится к слиянию голосов, то есть к слову первого типа (стилизация, рассказ рассказчика, необъектное слово героя-носителя (частично) авторских замыслов, Ich-Erzählung)»; б) «разнонаправленное двуголосое слово», которое «при понижении объектности и активизации чужой мысли внутренне диалогизуется и стремится к распадению на два слова (два голоса) первого типа» (пародия со всеми ее оттенками, пародийный рассказ, пародийный Ich-Erzählung, слово пародийно изображённого героя, всякая передача чужого слова с переменной акцента); и наконец, «активный тип (отражённое чужое слово), при котором чужое слово воздействует извне <...> (скрытая внутренняя полемика, полемически окрашенная автобиография в исповедь, всякое слово с оглядкой на чужое слово, реплика диалога, скрытый диалог)» [2, с. 231]. В типологии М. М. Бахтина существенно, на наш взгляд, то, что субъектно-речевой тип рассматривается не с формальной стороны (хотя это тоже здесь значимо), но в плане влияния другой точки зрения извне. Автор, по сути, намечает здесь путь изучения не типов точек зрения, а типов их построения.

Ю. Н. Тынянов, рассматривая вопрос о сказе, акцентирует важность категории читателя в структуре сказового слова и справедливо раскрывает диалогически активную сторону сказа, предполагающую посредничество рассказчика или героя-нарратора между читателем и автором, иными словами, повышенную коммуникативную функцию сказового повествования [6]. По пути изучения сказа и – шире – типов повествований с точки зрения взаимодействия «авторского контекста» и «чужой речи», предложенного М. М. Бахтиным, идёт Н. А. Кожевникова, которая в целом обобщает точки зрения на сказ представителей «формальной школы» (Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова) и М. М. Бахтина, определяя сказовый тип повествования как «двуединство устного и чужого слова» [4, с. 296].

Возвращаясь к осмыслению повествовательной стратегии романа «Финист – ясный сокол» А. Рубанова, отметим, что он, как справедливо отмечает О. Ю. Осьмухина, «продолжает традиции романа воспитания, структурно воспроизводя его ключевые элементы (специфическую образную систему, композицию, определяющуюся стадийностью пути главных героев) и синтезируя их не только со сказовостью, жанровыми особенностями фэнтези, но и с постмодернистской интертекстуальностью (очевидны отсылки к русскому фольклору, Платонову, Толкиену). Границы Bildungsroman здесь расширяются: рассказчики всех трех частей, связанных между собой единым сюжетом о Марье, отправляющейся на поиски Финиста, – глумила, воин и летучий изгнанник – нарушают «моноцентризм» романа воспитания, традиционно выраженный в биографизме и субъективно-лирическом начале исключительно главного героя. При этом композиция определена стадийностью пути не только Марьи, но и троих рассказчиков, играющих особую роль: они не только «воспитываются» сами, но из второстепенных персонажей-нарраторов превращаются в «катализаторов» воспитательного процесса Марьи как главной героини, становятся ее наставниками, учителями жизни» [5, с. 180].

Повествование же в романе ведется в типично сказовой манере – рассказчик имитирует устную речевую манеру сказителя, неторопливую, подчеркнута растянутую (события развиваются «по порядку», в строгой последовательности): «Это было во время оно. Очень, очень давно. Когда я был горячий, лёгкий, точный и весёлый» [7, с. 10], – так начинает свой рассказ скоморох Иван Корень, но прежде чем полностью поведать историю его встречи с Марьей и завязку ее поисков Финиста, глумила посвящает слушателя в тему Коловрата («Коловрат всесилен, это так» [7, с. 10]), рассказывает про своих родственников («Моя мать была обычная баба, дочь бортника. А отец тоже был глумила. <...> И дед мой тоже был глумила, и прадед» [7, с. 11]), размышляет о богах и подношениях им («Иногда мне кажется, что боги нас обманывают. Мы проливаем кровь на их алтари, а на самом деле наша кровь им не нужна, а нужно что-то другое» [7, с. 12]). Скоморох охотно пользуется поговорками («В Резане – грибы с глазами. Их едят – а они глядят» [7, с. 22]) и присказками, как и положено игроцу и потешнику («Скоморох, скоробрёх. Мы глумилы, мы дальше от могилы. Поём, пляшем, руками-ногами машем» [7, с. 9]). Важно отметить, что глумила неторопливо повествует о своем путешествии в Резань, о веселых плясках по заказу князя, подробно описывает уход за бубном (важнейшим инструментом «веселой работы» потешников) – все это намного важнее для скомороха, нежели сама встреча с Марьей.

При этом Иван зачастую отвлекается от магистральной линии своего сказового повествования, насыщая рассказ дополнительными микросюжетами, высвечивающими своеобразие древнего «космоса» и уклада: он рассказывает поверье про великанов; рассуждает о богах и волхвах; посвящает слушателя в жизнь Митрохи и т.д. Именно от него слушатель узнает о сестрах Марьи, их отце, быте в доме, но самое главное – проясняются причины поимки Финиста

Иваном: все ради старшей сестры, которой хотел угодить Кирьяк, друг и напарник Ивана. В рассказе Ивана много отвлечений на размышления об имени человека: «Первое имя дают мать с отцом, а второе – я сам себе дал, в день двенадцатилетия, по древнему обычаю, на требище, в огне костра, в кругу морщинистых волхвов» [7, с. 113]. Кроме того, глумила педалирует главный смысл жизни потешников, который они проносят до самой старости: «Пойте песни, смейтесь и радуйтесь» [7, с. 114]. Рассказ Ивана – это лишь воспоминание старика о молодой девке Марье, которой он поспособствовал в поисках Финиста, и о которой он больше никогда не слышал, но всегда помнил: «Больше я никогда не видел ни Марьи, ни её сестер, ни кузнеца Радима, ни их большого дома. <...> Важно, что я в ней уверен. И забыть её не могу» [7, с. 161, 167].

Следующий рассказчик – воин Иван Ремень. Он начинает свой рассказ с своеобразного пособия, как собрать боевую броню. Он – воин, он – кожедуб, его работа – снарядить солдата такой броней, чтобы ни один меч не пробил ее, сохранить этим жизнь человеку («Чтоб собрать боевую броню, нужно всего два орудия. Нож и шило. <...> Эта броня ещё лучше. Она крепче железной. <...> Эта броня гнётся во все стороны, а вдобавок выглядит страшно, как кожа древнего великана» [7, с. 171, 175]). Встреча Ивана с Марьей – совершенно случайная встреча ватаги воинов, идущих на бой со змеем Горыном, которые остановились на ночлег у бабы Язвы. Речь воина проста, точна, он не растягивает свой сказ, потому что время – это единственное, что у него осталось, ведь свою историю он ведаёт на суде, необходимом для его душевного освобождения и спокойствия: «Итак, я собрал этот суд по собственной воле. <...> Восемь лет меня мучила совесть – хотя, повторяю, никто и никогда ни единым словом или даже взглядом не упрекнул» [7, с. 391]. Кожедуб не отвлекается на пространные рассуждения, он подробно описывает знакомство с Марьей, бой с Горыном, помощь Марье в сборе змеиного яда и прощание с девкой, когда она улетает с незнакомым птичеловеком в Вертоград. Помимо этого мы узнаём от него историю змея Горына, бой с которым и был катализатором всех событий, всех встреч Ивана, Торопа и Потыка с Марьей («Змей был тут чужой, посторонний. Лишний. <...> Он упал и остался на месте падения, в глухом, труднодоступном бору. <...> А чтоб он замолк – было два способа. Во-первых, прокормить... <...> Во-вторых, побить» [7, с. 220]). Иван Ремень, в отличие от Ивана Корня, никак не выражает своих чувств к девушке, бережет ее от бед, старается защитить, но не просит остаться и не лететь с оборотнем к возлюбленному: «Марья потянулась к шлему, желая снять, – но я схватил её за руку» [7, с. 316]. В этом проявляется не только зрелость рассказчика, но и его подлинное уважение к чувствам отважной героини, полной решимости найти возлюбленного. Он «взрослеет» вместе с Марьей, равно как и глумила, становится мудрее благодаря ей. Вспоминая о Марье, Иван Ремень говорит о ней свободно, не стесняется «слабости» и отречения от «однолюбства» к Зоре, девочке из его детства («Выходит, что я – совсем не однолюб. Но это меня не расстраивает. <...> Тепло её маленького тела остаётся на мне, при мне, навсегда» [7, с. 288–289]). Но все же главный мотив его сказа – это повествование о змее,

освобождение от вины, которую он сам на себя взял, ведь убийство Горына привело к тому, что из яйца вылупился его потомок, который сжег половину сел и деревень, оставив множество людей без крова. Вся речь Ивана – призыв его внутреннего воина, который признает ошибку и просит прощения у народа.

Знакомство с третьим рассказчиком – оборотнем – начинается еще в сказе кожедуба, когда Марья улетает с ним в Вертоград от бабы Язвы, Ивана и остальных воинов. Он не называет свое имя, но упоминает, что «в переводе на ваш язык моё имя значит – соловей» [7, с. 370]. С начала сказа птичеловек утрирует собственную удачу, восхищаясь земными женщинами и похваляясь, как он любит их «прокатить по небу»: «От страха их начинает трясти, и температура тела резко поднимается. Летишь – а она на тебе висит, горячая, дрожащая» [7, с. 395]. Однако читательские ожидания не оправдываются: от фольклорного Соловья-разбойника соловей-изгнанник принципиально отличается: он вынужден скрываться, таиться, жить среди чужих, его жизнь почти лишена удовольствий, и одно из немногих – покушение на земных женщин. Соловей рассуждает о том, что любить «диких» он не считает чем-то стыдным: «В Завете сказано, что нам нельзя иметь никаких связей с троглодитами. Но, во-первых, этот запрет никогда не соблюдался... <...> А во-вторых, в том же самом Завете, в первой главе, говорится о том, что земные дикари, бескрылые люди – наши братья, и мы – плоть от их плоти» [7, с. 397]. Марье разбойник представляется как Иван, мотивируя это тем, что «ваши мужчины все Иваны через два на третьего. Вот и я буду Иван» [7, с. 400]. Соловей рассказывает девке, что она – не первая земная девушка, которая побывала в Вертограде, и некоторые из них выходят замуж за птичелюдей и рожают им детей. Весь рассказ Ивана пронизан его щемящей тоской по утраченному дому, в котором было спокойно и безопасно: «Признаюсь: не было ни единого дня, когда бы я не мечтал о возвращении в родовое гнездо. С годами память стиралась – но тоска по дому становилась всё сильнее» [7, с. 403]. Из сказа «Ивана» читатель узнает, что птичелюди жалеют дикарей, потому что «сама природа творит насилие над ними», «бесконечное насилие сопровождает троглодитов», «они живут в череде смертей, болезней и невыносимо тяжкого физического труда» [7, с. 405–406]. Именно он, а не земные рассказчики, повествует о «практиках» человеческой жизни: «правка» (привязывание веревками за руки и ноги и растягивание в четыре стороны), «привыкание к холоду», что включает в себя купание в начале и конце зимы, «скрытый матриархат» и «всеобщее угрюмство» (особое состояние, когда ни один человек не ждет от будущего ничего хорошего), называемое «ровной дрежкой» («Ровная дрежа – это покой сознания; это полное избавление от тревог» [7, с. 410]). Из рассказов «Ивана» мы узнаем и об истории рода птичелюдей в целом: «История нашего народа началась далеко на юг отсюда...» [7, с. 417]. Соловью суждено доставить Марью к Финисту, дать ее душе покой и стать слушателем историй глумилы и кожедуба, сводящим их воедино и фиксирующим их на бумаге, чтобы передать рукопись потомкам: «Я пишу эти неказистые записки в первую очередь для своих прямых потомков, таких же летающих людей, как я сам. Но я хотел бы, чтоб мою повесть прочи-

тали и земные дикари» [7, с. 562]. Разбойник выполняет свое обещание – соединяет судьбы Марьи и Финиста, а сам покидает Вертоград, где уже не бывал на момент сказа четыре года, побывал «во множестве земных царств», что способствовало написанию повести. Как и у глумилы, и у кожедуба, Марья запечатлелась в памяти Соловья надолго, он считает себя причастным к ее счастью: «Марья долго оставалась в моей памяти. <...> Я вспоминаю, как помог ей добиться своего, – и радуюсь. В её счастье есть и моя заслуга» [7, с. 568]. Именно птичечеловек завершает рассказ назиданием, моралью, пронизывающими все произведение невидимой нитью: «никакой великий подвиг не вершится в одиночестве» [7, с. 568] – каждому человеку нужен кто-то, кто будет рядом и вовремя подставит плечо, когда это необходимо.

Повествование в романе А. Рубанова, стилизованное под народный сказ, характеризуется неторопливостью, ритмизацией, речитативным или певучим складом, перенесением в письменную речь типичных для фольклора фигур, введением значительного числа диалектизмов и т.д. Это и присказки («В бубен бьём, никогда не врём» [7, с. 9]), и поговорки («По поговорке: сапожник без сапог» [7, с. 171]), и народные песни («Люди умеют ползать. Люди умеют ходить. Люди умеют летать. О да, люди умеют летать. Люди умеют повелевать миром. Люди умеют быть счастливыми. О да, люди умеют быть счастливыми. Летают только счастливые! О да, летают только счастливые!» [7, с. 446]), и просторечия («одежда была ещё воглая, но ничего – на теле высохнет» [7, с. 131]; «воглая» в знач. «влажная»), и даже глума в исполнении скоморохов («Мы не сеем и не пашем, // Просто так мудями машем! // И куда не попадя // Разлетаются мудя!» [7, с. 104]). Герои не стесняются в выражениях, используя откровенно сниженную лексику, нередко связанную с областью «телесного низа», что лишь оживляет их речь и помещает рассказчиков в контекст смехового мира: «Обосрался – значит, запомнил» [7, с. 182]. Или: «И у этого змея был мужской уд, а под удом ещё и женское место, то есть он был одновременно сам себе и самец, и самка» [7, с. 216] и т.д.

Итак, в романе А. Рубанова «Финист – ясный сокол» сказ, представленный «голосами» трёх ключевых нарраторов, в конечном итоге способствует не только созданию фэнтезийного мира, насыщенного славянской фольклорной образностью, но и высвечивает образ главной героини, стадиальность пути которой соотносима с процессом инициации и становления в классическом романе воспитания. Другими словами, писатель расширяет традиционные рамки Bildungsroman как раз благодаря фольклорно-сказочным элементам, особой нарративной стратегии. Все героини-рассказчицы «взрослеют» вместе с Марьей, обретают духовную зрелость, оказываются вовлеченными в процесс воспитания не только Марьи в качестве ее «учителей-помощников», но и самих себя.

Список литературы

1. Байкова С. А. Авторская стратегия прозы Евг. Попова 1970–1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. – Саранск, 2013. – 215 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 364 с.
3. Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

4. Кожевникова Н. А. Пути развития сказа в русской литературе // Синтаксис текста [сб. ст.]. – М.: Наука, 1979. – С. 276–298.
5. Осьмухина О. Ю. Традиции романа воспитания в современной отечественной прозе // Идеи Михаила Бахтина и вызовы XXI столетия: от диалогического воображения к полифоническому мышлению: материалы XVII Междунар. Бахтинской конф., г. Саранск, 5–10 июля 2021 г. / отв. ред. Н. И. Воронина; ред.-сост.: С. А. Дубровская, И. В. Клюева, А. А. Сычев. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2021. – С. 178–181.
6. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
7. Рубанов А. В. Финист – ясный сокол: роман. – М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 567 с.
8. Эйхенбаум Б. О. О прозе. – Л.: Худ. лит. Ленингр. отд-е, 1969. – 503 с.

Tatiana O. Shorina, Olga Yu. Osmukhina

The Originality of the Author's Narrative Strategy in the Novel by A. Rubanov "Finist the Bright Falcon"

The novel by A. Rubanov "Finist the Bright Falcon" is analyzed in the context of the folk tale tradition of Russian prose. It has been established that the skaz, represented by the "voices" of the three key narrators, ultimately contributes not only to the creation of a fantasy world saturated with Slavic folklore imagery, but also highlights the image of the main character, the stage nature of whose path is comparable with the process of initiation and formation in the classic novel of education.

Key words: A. Rubanov, skaz, author's strategy, tradition, folklore motifs.

For citation: Shorina, T. O., Osmukhina, O. Yu. (2023) The Originality of the Author's Narrative Strategy in the Novel by A. Rubanov "Finist the Bright Falcon". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 293–300.

Ф. Хоссейни Дарберази Сейеде, Дж. Карими-Мотаххар, М. Яхьяпур

Сравнительное изучение русской и персидской фантастической литературы

В тезисах описаны возможные перспективы компаративного анализа персидской и русской фантастической литературы. Предлагается рассмотреть такие вопросы, как: черты личности в произведении, собственный взгляд автора работы, социальные и семейные вопросы, проблемы молодого поколения, взаимоотношения родителей и детей, положение детей и подростков в обществе и многие другие немаловажные темы.

Ключевые слова: фантастическая литература, молодое поколение, будущее, русская фантастика, персидская фантастика.

Для цитирования: Хоссейни Дарберази Сейеде Ф., Карими-Мотаххар Дж., Яхьяпур М. Сравнительное изучение русской и персидской фантастической литературы // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 300–301.

Сегодня, в связи с изменением взглядов людей на мир и созданием иной формы жизни, многие читатели, в том числе подростки, то есть современное молодое поколение, проявляют устойчивый интерес к фантастической литературе. Учитывая уникальное восприятие читателями фантастической литературы в мире, необходимо изучить этот захватывающий жанр в двух географических зонах: России и Иране, а также описать отношение и взгляды современных русских и иранских писателей на этот жанр.

Ц. Тодоров считал, что «"фантастическая литература" обозначает определенную разновидность литературы, или, как обычно говорят, литературный жанр» [1, с. 5]. Следуя этой идее, мы считаем возможным компаративной исследование русской и персидской литературной фантастики. Литература Ирана и России славится во всем мире. Эти две страны внесли огромный вклад в развитие мировой литературы. Безусловно, литература России и Ирана находилась в постоянном взаимодействии благодаря географическому соседству двух стран.

Культурные отношения России и Ирана имеют давние исторические корни, но в последние десятилетия эти отношения переходят на более высокий и стремительно развивающийся уровень. Фантастическую литературу можно рассматривать как мост между Россией и Ираном. Потому что иранские и российские авторы похожи друг на друга в плане написания произведений. Причиной выбора этой темы является интерес к анализу иранских и русских произведений фантастической литературы, которые будут сравнены путем изучения деталей сюжета и особых элементов.

При анализе фантастических произведений можно рассмотреть такие вопросы как: черты личности в произведении, собственный взгляд автора работы, социальные и семейные вопросы, проблемы молодого поколения, взаимоотношения родителей и детей, положение детей и подростков в обществе и многие другие немаловажные темы. Рассматривая фантастическую литературу, мы можем познакомиться в новом аспекте с разными взглядами известных авторов этого вида литературы. Они умеют очень точно совмещать реальную жизнь с удивительным миром фантазий и передают много опыта молодому поколению.

Список литературы

1. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.

Faeze Hosseini Darberazi Seyede, Janolah Karimi-Motahhar, Marzieh Yahyapour

Comparative Study of Russian and Persian Fantasy Literature

The abstracts describe possible prospects for a comparative analysis of Persian and Russian science fiction literature and consider science fiction literature. It is proposed to consider such issues as: personality traits in the work, the author's own view of the work, social and family issues, the problems of the younger generation, the relationship between parents and children, the position of children and adolescents in society and many other important topics.
Key words: fantasy literature, young generation, future, Russian science fiction, Persian science fiction.

For citation: Hosseini Darberazi Seyede, F., Karimi-Motahhar, J., Yahyapour, M. (2023) Comparative Study of Russian and Persian Fantasy Literature. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 300–301.

**Темы эмансипации женщин и смерти в романах Л. Толстого
«Анна Каренина» и Дж. Фазела «Любовь и слеза»**

В тезисах представлен проект компаративного тематического анализа романов Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и иранского писателя Джавада Фазела «Любовь и слеза». Сравнительный анализ этих романов производится впервые. В русском обществе рассуждения о женском праве начались еще в XIX веке. В иранском общества вопрос о женском праве оказался актуальным в середине XX века. Джавад Фазел опирался при подготовке своего романа «Любовь и слеза» на роман «Анна Каренина» Л. Толстого. Анализируются взгляды обоих авторов на тему личной свободы женщины, ее измены и финальной смерти.

Ключевые слова: Лев Толстой, Джавад Фазел, Анна, Махин, эмансипация женщин, самоубийство.

Для цитирования: Яхьяпур М., Сотудехмехр Ф., Карими-Мотаххар Дж. Темы эмансипации женщин и смерти в романах Л. Толстого «Анна Каренина» и Дж. Фазела «Любовь и слеза» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 302–303.

Эмансипация женщин – одна из важнейших тем мировой литературы, в частности, литературы русской и персидской XIX–XX вв. Эта тема связана с различными факторами, такими как социальные, религиозные, а также и с личными взглядами авторов. Лев Толстой (1828–1910) в иранском обществе популярен как философ и религиозно-нравственный писатель. Его произведения, особенно «Анна Каренина», широко известны в Иране. Роман Джавада Фазела (1916–1961) «Любовь и слеза» был написан под влиянием «Анны Карениной». В статье сопоставляются важнейшие темы этих произведений – романа Л. Толстого «Анна Каренина» (1873–1877) и Джавада Фазела «Любовь и слеза» (1940-е гг.). Рассматривается существенное сходство, которое обнаруживается в звучании тем эмансипации женщин и смерти в названных романах русского и иранского писателей. Время написания романа «Анна Каренина» совпадает с эмансипацией женщин в России, а время написания «Любви и слезы» также связано с проблемой женской свободы в Иране. Джавад Фазел написал роман «Любовь и слеза» под влиянием русской литературы после событий 1941 года в Иране. Сравнивая роман Фазела «Любовь и слеза» и «Анну Каренину» Л. Толстого, мы приходим к выводу, что эти романы очень близки не только по сюжету, но и по их содержанию, по их идеям. Обе героини романов, Анна и Махин, принадлежащие к аристократическому обществу, несмотря на свое положение (жена и мать) выбрали жизненный путь, противоречащий религиозным нормам и общественным обычаям: обе изменяют своим супругам. На обеих героинь повлияли социальные течения их времени. С точки зрения обоих писателей, главные героини подменили свободу непокорностью и выбрали путь тупиковый, который ведет к распаду семейного очага. Их страсти и безнадежность выбранного ими пути в конечном итоге приводят героинь к самоубийству.

Marzieh Yahyapour, Forug Sotoudehmehr, Janolah Karimi-Motahhar

Themes of Women's Emancipation and Death in L. Tolstoy's Novels "Anna Karenina" and J. Fazel "Love and a Tear"

The abstracts present a project of a comparative thematic analysis of the novels by L. N. Tolstoy "Anna Karenina" and the Iranian writer Javad Fazel "Love and a tear". A comparative analysis of these two novels is made by the authors for the first time. In Russian society, discussions about women's rights began in the 19th century. In Iranian society, the issue of women's rights turned out to be relevant in the middle of the 20th century. Javad Fazel relied in the preparation of his novel "Love and Tear" on the novel "Anna Karenina" by L. Tolstoy. The report analyzes the views of both authors on the subject of a woman's personal freedom, her betrayal and final death.

Key words: Leo Tolstoy, Javad Fazel, Anna, Makhin, emancipation of women, suicide.

For citation: Yahyapour, M., Sotoudehmehr, F., Karimi-Motahhar, J. (2023) Themes of Women's Emancipation and Death in L. Tolstoy's Novels "Anna Karenina" and J. Fazel "Love and a Tear". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 302–303.

Раздел 5. Языковые единицы в пространстве текста и в медиакommunikации

И. Б. Александрова

Концептуальные универсалии в современном медиадискурсе

В статье рассматривается понятие «концепт» с точки зрения когнитивной лингвистики и культурологии. Отмечается, что этот термин появился еще в эпоху средневекового концептуализма и встречается у таких авторов, как Т. Гоббс, П. Абеляр, У. Окам. Приводятся современные определения концепта, рассматривается его типология. На основе материалов Национального корпуса русского языка исследуются коллокации концепта «культура», частота его употреблений в СМИ и медиасфере в целом. Сделан анализ ресурсов Яндекса («Подбор слов»), который отражает характер запросов пользователей в отношении лексемы «культура» и таких сочетаний, как «культура отмены», «отмена культуры России» и т.п. Закономерным стало и обращение к ряду материалов социальной рекламы, в которых присутствовал слоган «Культуру не отменить!» Сделан вывод, что концепт «культура» имеет не только национальный, но и общечеловеческий, универсальный слой, и оба эти аспекта активно взаимодействуют друг с другом и приобретают важное ценностное значение, особенно в наше время.

Ключевые слова: концепт, культура, когнитивные исследования, лингвокультурология.

Для цитирования: Александрова И. Б. Концептуальные универсалии в современном медиадискурсе // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 304–309.

История вопроса

Как пишет Г. А. Крюкова, «термин «концепт» в лингвистике не новый. Он относится к эпохе средневекового концептуализма, основоположниками которого были Т. Гоббс, П. Абеляр, У. Окам и другие» [5, с. 128]. Соответственно, концепты – это универсалии, при помощи которых происходит обобщение главных свойств предметов, явлений для формирования единой, общечеловеческой точки зрения на тот или иной предмет. В современной науке концепт рассматривается с точки зрения лингвокультурологии и когнитивной лингвистики. С точки зрения когнитивистики, которая изучает «процесс отражения сознанием человека окружающей действительности и преобразование этой информации в сознании» [8, с. 56], концепт – это «глобальная единица мыслительной деятельности» [7, с. 14], позволяющая четко представить целостную современному автору картину мира. Как пишет В. И. Карасик, концепты – «ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта», «квант переживаемого знания» [4, с. 59, 361]. Обобщением знания о концепте является точка зрения Ю. В. Богоявленской: «Человек мыслит концептами. Концепты вступают в разные отношения и образуют систему взаимообусловленных ментальных образов. Каждый язык имеет собственную систему концептов, посред-

ством которой носители языка воспринимают, структурируют, классифицируют и интерпретируют поток информации, поступающий из окружающего мира. Совокупность концептов организует концептосферу, по которой можно судить о ментальной модели действительности, отражаемой в языковом сознании и в языке конкретных носителей языка» [2, с. 8].

В языке концепты выражаются прежде всего лексически, хотя еще в XVIII веке М. В. Ломоносов связывал звук с определенным значением, эмоциональной ассоциацией, которая рождалась при его произнесении, – таков, например, «печальный» звук «У»: «§ 172. В российском языке, как кажется, частое повторение письмени *a* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен *e, и, ю* – к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; чрез *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; чрез *o, y, ы* – страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль. § 173. Из согласных письмен твердые *к, п, т* и мягкие *б, г, д* имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены, и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живые действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твердые *с, ф, х, ц, ч, ш* и плавкое *р* имеют произношение звонкое и стремительное, для того могут спомоществовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие *ж, з* и плавкие *в, л, м, н* имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письмо *ь* отончением согласных в середине и на конце речений» [6, с. 111]. Кроме того, в современной лингвистике выделяются и другие виды репрезентации концептов. Как пишет Ю. В. Богоявленская, «с точки зрения репрезентации в языке первоначально выделялись только лексические концепты, однако позже в эту классификацию были введены и другие виды концептов: фразеологические; морфологические (или морфологически ориентируемые); синтаксические (или синтаксически ориентируемые)» [2, с. 9].

Интересную классификацию фразеологических концептов предлагает А. П. Бабушкин: «1) мыслительные картинки (совокупность образов в сознании людей, коллективном, национальном или индивидуальном: павиан, сиамские близнецы); 2) фреймы (схема сцен, хранимых в памяти: базар, бабье лето); 3) инсайты (схватывание тех или иных отношений и структуры ситуаций в целом, «упакованная» в слове информация о конструкции, внутреннем устройстве или функциональной предназначенности предмета: ножницы, зонт); 4) сценарии (схема событий, представление информации о стереотипных эпизодах, их динамика: пожар, свадьба, вертеться как белка в колесе); 5) калейдоскопические концепты (результат метафоризации; этот вид концептов развертывается то в виде мыслительных картинок, то в виде фрейма, схемы или сценария)» [1, с. 43].

Лингвокультурологическое осмысление концепта представлено прежде всего в работах Ю. С. Степанова, Д. С. Лихачева, В. Н. Телия, В. В. Красных, В. И. Карасика, А. Вежбицкой, Н. Д. Арутюновой, Е. С. Кубряковой, А. Д. Шмелева. По мнению Ю. С. Степанова, «концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего сам человек – рядовой, обычный человек, а не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [9, с. 46].

Каковы же типы концептов с точки зрения их групповой идентификации? Выделяется несколько видов: универсальные; цивилизационные; этнические; групповые (гендерные, профессиональные и др.); индивидуальные.

Концепт «культура» образует парадигму значений, которые активизируют не только его этнический, но и цивилизационный смысл.

Методология исследования

В качестве рабочего определения понятия «концепт» мы принимаем дефиницию С. Г. Воркачева: концепт – «единица коллективного знания/сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой» [3, с. 69–70]. Изучение контекстов употребления вербальных репрезентаций концепта «культура» в 2020–2021 гг. проводилось на основе данных электронного Национального корпуса русского языка, и, прежде всего, его газетного подкорпуса. В этом подкорпусе содержится 9 517 примеров употребления леммы «культура». Средствами изучения слоев этого многоуровневого концепта стал количественный подсчет репрезентаций этой лексемы в дискурсе современной прессы, а также анализ коллокаций «* + культура», «культура + *». Кроме того, привлекались материалы СМИ и рекламы 2022 года, в которых встретила лексема «культура».



Рис. 1. Употребление концепта «культура» в Национальном корпусе русского языка (2020–2021 гг.)

Кроме того, большой материал для исследования предоставляют возможности Яндекса. Обращение к ресурсам Яндекса (в частности, «Подбор слов») – это еще один способ анализа репрезентаций концепта «культура». В таблицах ниже представлены результаты запросов пользователей этого ресурса в отношении концепта «культура» и коллокаций «культура России», «культура отмены», «отмена культуры России», «отмена культуры». Диаграммы Яндекса отражают сильное влияние экстралингвистических факторов на восприятие концепта «культура» (и прежде всего его «национального» уровня – «культура России») в российском обществе, особенно в марте 2022 года.

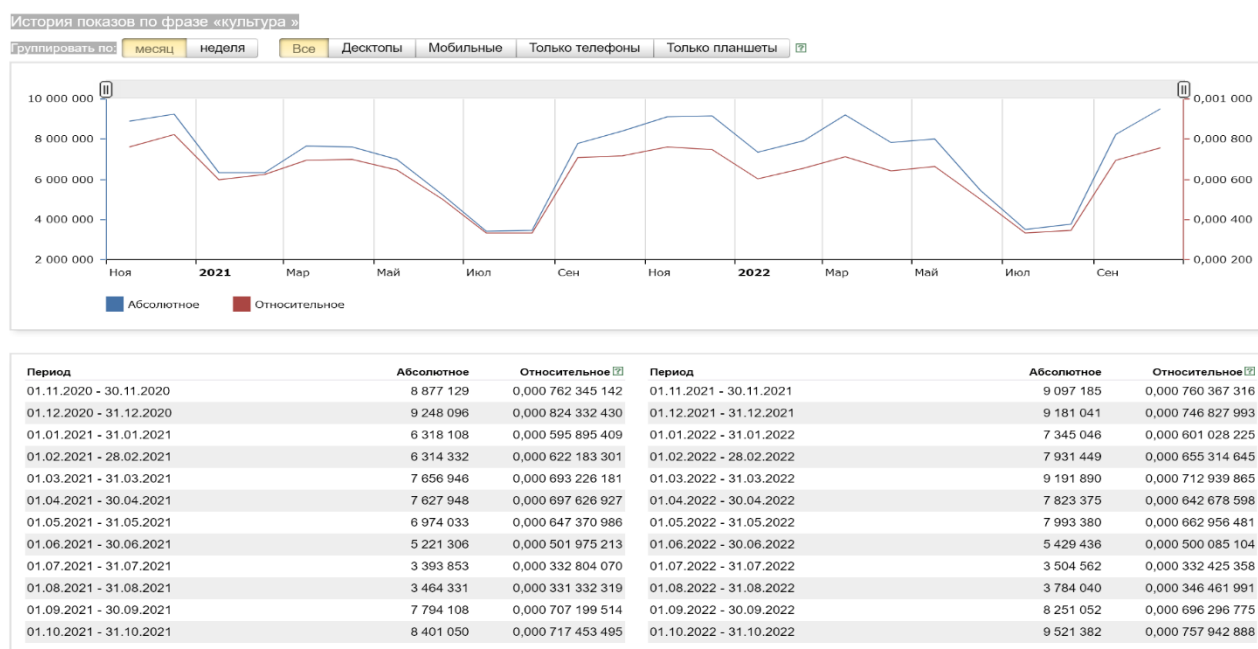


Рис. 2. Запросы в «Яндексе» в отношении слова «культура»

Согласно данным Газетного подкорпуса НКРЯ (765 546 444 слова), слово «культура» особенно актуализируется в прессе с апреля 2020 года (7144). Прежде всего это, по-видимому, связано с контекстом пандемии. Изучение коллокаций [*] + культура по Основному подкорпусу показало, что наиболее употребительными сочетаниями являются: *русская культура, европейская культура, национальная культура, духовная культура, наша культура, мировая культура; достаточно часто встречаются сочетания: цифровая культура, физическая культура, санитарная культура, массовая культура, высокая культура, западная культура, советская культура;* также есть сочетания *христианская и православная культура*. Реже присутствуют коллокации «культура + [*]», которые подчеркивают инструментальную роль культуры либо указывают на субъект культуры: *культура речи, культура диалога, культура дипломатических переговоров, культура добровольчества, культура Древней Руси*. Есть и единичные случаи – *речевая культура [знаменитой и ныне почти исчезнувшей] «питерской интеллигенции»*.

Концепт «культура» можно было наблюдать и в таких синтаксических репрезентациях, как «культура отмены» (вспомним, как много писали о неприятной позиции Джоан Роулинг (из-за ее стремления вернуть словам привычные значения писательница подверглась кибербуллингу в соцсетях). Всплеск же интереса к концепту «культура» после февраля 2022 года обусловлен политическими событиями последних месяцев. Родились новые репрезентации – «отмена российской культуры», а затем и «культура отмены России (всего русского)»: *Миланский театр «Ла Скала» отказался отменять русскую культуру. «Я не охочусь за ведьмами, я против отмены русских опер, а когда читаю Пушкина, не прячусь», – сказал управляющий, передает ТАСС. Ранее на встрече с деятелями культуры президент Владимир Путин заявил, что на Западе процветает так называемая культура отмены, остракизм и замалчивание фактов, которые не укладываются в их шаблоны. Он также сравнил нынешнюю атаку на русскую культуру на Западе с тем, что происходило в гитлеровской Германии.*

Пространство российской социальной рекламы также отразило несогласие с «культурой отмены» всего русского. Главный слоган на рекламных баннерах – «Культуру не отменить» – отражает ее роль как «моста» между народами и поколениями. Отталкиваясь от невозможности отменить национальную культуру, он подчеркивает единство национальных культур в лоне единой мировой культуры и таким образом актуализирует цивилизационный, общечеловеческий слой концепта «культура».

Выводы

1. Концепт «культура» («национальная культура») употребляется в российском медиадискурсе прежде всего для обозначения ценностного отношения к миру: *Культура несет в себе генетический и исторический код нации... то, что мы называем непонятным словом "духовность", в общем-то, переводится как "культура"* (Российская газета, 13.02.2020, интервью с акад. Пиотровским).

2. Подчеркивается единство общечеловеческой и национальной культуры – последняя становится важной частью общемирового культурного процесса: *...сама культура слишком велика, чтобы служить политическим интересам... большая сильная культура живет не только сохранением традиций, но и обогащением при контакте с иными культурами* (Профиль, 16.11.2022).

3. Национальная культура – душа народа. Она объединяет народ в трудное время: *Культура, включая сегодняшнюю, символизирует Россию в мире. Культура – это то, что у нас нельзя отнять. И то, что мы не можем потерять, даже если постараемся. Культуру как символ хранят и берегут, как берегут знамя. Ею мы будем гордиться даже при военных и экономических поражениях, да хоть при распаде государства* (Российская газета, 13.02.2020, интервью с акад. Пиотровским).

Список литературы

1. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж: ВГУ, 1996. – 104 с.
2. Богоявленская Ю. В. Проблема типологии концептов в современной лингвистике // Лингвокультурология. – 2013. – № 7. – С. 6–16.

3. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.
4. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
5. Крюкова Г. А. Концепт. Определение объема содержания понятия // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – Вып. 59. – С. 128–135.
6. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // М. В. Ломоносов и современные стилистика и риторика / Науч. ред. И. Б. Александрова, В. В. Славкин. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 352 с.
7. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 226 с.
8. Попова З. Д. Способы вербализации концептов как проблема когнитивной лингвистики // *Respectus Philologicus*. – 2009. – № 16 (21). – С. 56–61.
9. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2004. – 992 с.

Irina B. Aleksandrova

Conceptual Universals in the Modern Media Discourse

The article discusses the idea of «concept» from the point of view of cognitive linguistics and cultural studies. It is noted that this term appeared in the era of medieval conceptualism and it is found in such authors as T. Gobbs, P. Abelard, U. Okam. Modern definitions of the concept and its typology are considered in the article. Based on the materials of the National Corpus of the Russian language, the collocations of the concept «culture», the frequency of its use in the media and the media sphere as a whole are investigated. The analysis of Yandex resources («Word selection») was also made. It reflects the nature of user requests regarding the lexeme «culture» and such combinations as «culture of cancellation», «cancellation of the culture of Russia», etc. It also became natural to refer to a number of social advertising materials in which the slogan «Culture cannot be canceled!» was present. It is concluded that the concept of «culture» has not only a national, but also a universal layer, and both of these aspects actively interact with each other and acquire important value significance, especially in our time.

Key words: concept, culture, cognitive research, linguoculturology.

For citation: Aleksandrova, I. B. (2023) Conceptual Universals in the Modern Media Discourse. *Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 304–309.*

Е. Л. Калинина

Внутренняя форма слова как источник художественной экспрессии в рассказе В. П. Астафьева «Зорькина песня»

Данная статья посвящена анализу стилистических функций внутренней формы слова. На материале рассказа «Зорькина песня» В. П. Астафьева с привлечением приемов лексико-стилистического анализа рассматривается стилистическая роль слов с экспрессивной внутренней формой, их использование в построении композиции, воплощении идеи произведения.

Ключевые слова: внутренняя форма слова, идиостиль, словообразовательная связь, метафорический перенос, художественное пространство, этимологическая связь, морфема, корень, приставка, суффикс.

Для цитирования: Калинина Е. Л. Внутренняя форма слова как источник художественной экспрессии в рассказе В. П. Астафьева «Зорькина песня» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 309–319.

В. П. Астафьев вошел в отечественную литературу как крупный писатель, публицист, мастер слова. Творческий метод писателя, особенности его идиостиля сегодня активно исследуются [7]. Самого пристального внимания заслуживает использование В. П. Астафьевым возможностей внутренней формы слова в художественной прозе, что соответствует духу и традициям народной речи. Писатель с горечью отмечал: «Мы ведь говорим много, неинтересно, длинно и путано оттого, что не знаем своего родного языка, не умеем, не научены им толком пользоваться, в то время как сибирские старообрядцы, не подверженные новомодным влияниям, сохранили чистейший, образный русский язык» [2, XII, с. 87]. Сам писатель виртуозно использовал элементы народной речи не только для стилизации, но и для раскрытия психологии героев, для передачи красоты окружающего мира, для объяснения глубинных философских начал, скрытых в слове. Важной чертой астафьевского идиостиля является чуткость к внутренней форме слова, что хорошо прослеживается в размышлениях-объяснениях писателя над диалектным существительным «затеси», ставшим заголовком известного цикла произведений. Так в рассказе «Поход по метам» есть следующие строки: «Затесь – сама по себе вещь древняя и всем ведомая – это стёс, сделанный на дереве топором или другим каким острым предметом... белеющая на стволе дерева мета была видна издалека, и ходили по тайге от меты к мете...», и далее: «В разных концах России название мет варьируется: «зарубы», «затёсины», «затёски», «затёсы», по-сибирски – «затеси» <...> Название таёжных мет врубилось в мою память... прочно и... надолго» («Поход по метам») [1, VII, с. 8].

Отметим, что при активном исследовании различных аспектов астафьевского идиостиля вопрос о роли внутренней формы слова раскрыт недостаточно и требует дальнейшей проработки. Среди исследований данной тематики можно указать работы О. И. Блиновой [3] и Т. А. Демидовой [12]. Все вышесказанное обуславливает актуальность данной статьи, предметом которой стал вопрос о стилистических функциях внутренней формы слова в рассказе В. П. Астафьева «Зорькина песня».

Методика исследования основывается на приемах семантико-стилистического анализа с привлечением элементов словообразовательного и этимологического анализа лексических единиц, внутренняя форма которых стилистически интерпретируется в художественном пространстве рассказа. Понятие внутренней формы слова в современной лингвистике имеет различные аспекты, прежде всего сосуществуют два подхода: диахронический, по сути, этимологическая мотивировка лексемы, и синхронический, подразумевающий современную мотивацию плана выражения лексической единицы. Идея внутренней формы языка обычно связывается с именем В. фон Гумбольдта [11], понятие же внутренней формы слова введено в отечественную филологию А. А. Потебней [20, с. 98], который подчеркивал взаимосвязь между осознанием слова и эмоциональными переживаниями человека: «Слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть прежде всего средство понимать говорящего... Членораздельный звук, издаваемый говорящим, воспринимаясь

слушающим, пробуждает в нем воспоминание его собственных таких же звуков, это воспоминание посредством внутренней формы вызывает в сознании мысль о самом предмете» [19, с. 93]. Важной является также мысль ученого о том, что внутренняя форма слова – это «центр образа, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными» [19, с. 100]. Г. О. Винокур продолжает развивать идею внутренней формы, но уже в поэтическом ключе: «Определение предмета поэтики... должно... свестись к предметному описанию структуры слова и к отысканию в ней таких моментов, которые и делают это слово поэтическим» [10, с. 70–71]. В работе «Культура языка» он отмечает: «Аналогично тому, как в слове вообще существуют внутренние логические формы, составляющие собственно предмет нашего понимания и через свое понимание открывающие смысл, так и в поэзии существуют свои внутренние формы, формы поэтические, “образные”, “символические”, понимание которых и есть путь к постижению поэтического смысла» [9, с. 269]. Соответственно, главным признаком внутренней формы является образность. Осмысление феномена внутренней формы слова было продолжено в исследованиях Г. Г. Шпета [26], А. Ф. Лосева [16], В. П. Зинченко [14], Р. О. Якобсона [30], Г. О. Винокура [8] и др.

В работе А. Ф. Рахматуллиной представлена следующая классификация механизмов возникновения внутренней формы: «словообразовательный (когда отношение устанавливается с другим словом) и эпидигматический (когда вторым термом отношения является другое значение того же слова). Возможны, кроме того, смешанные случаи» [21]. Данное деление применяется в нашем исследовании для структурирования выделенных лексем. Методологически важной является также идея, представленная И. В. Новиковой. По мысли исследователя, выделяется три аспекта существования внутренней формы: «прошлое внутренней формы – то, что зафиксировано в этимологических словарях; настоящее – то, что осознается, восстанавливается испытуемыми в экспериментах; будущее – то, что может потенциально реализоваться в поэтических текстах [17].

Рассказ «Зорькина песня» входит в автобиографическую повесть «Последний поклон», так называемую ее «детскую» часть, представляющую рассказы-зарисовки из детства писателя. Автобиографические элементы и сюжетная канва соединяются в рассказах данной части с элементами пейзажной миниатюры. В исследуемом рассказе роль пейзажных зарисовок является особенно весомой, так как их сочетание с лирическими размышлениями героя и составляют основу произведения.

Особым приемом, который позволяет соединить живописный и языковой образ, служит использование ресурсов внутренней формы слова. Первым и самым ярким примером этого выступает название рассказа, имеющее два прочтения: песня зорьки (птицы) и песня зари. Первое, очевидное, значение поддерживается текстом: *«Над моей головой встрепенулась птичка, стряхнула горсть искорок и пропела звонким, чистым голосом, как будто она и не спала, будто все время была начеку: "Тить-тить-ти-ти-ррри..."*. <...>

– *Зорькина песня. Птичка зорька утро встречает, всех птиц об этом оповещает.*

И правда, на голос зорьки – зорянки, ответило сразу несколько голосов – и пошло, и пошло!» [6].

Второе значение, по терминологии И. В. Новиковой [17], является потенциальным, «будущим», т.е. таким, которое реализуется в художественном контексте. Основывается данное прочтение на омонимической взаимосвязи: зорянка, зорька (птица) – заря, зорька (явление природы). И здесь на первый план выходит этимологическое родство. Так существительное заря восходит к общеславянскому *zara*, которое фиксируется еще в древнерусском языке и возникло в результате переогласовки от *zrěti* «видеть». Таким образом, заря – это то, что позволяет видеть, свет [29]. Далее обратимся к мотивировке номинации существительного зорька, зорянка. В назывании птицы прослеживаются следующие метафорические переносы: во-первых, птица начинает петь очень рано, на заре, что и положено в основу именования; во-вторых, лоб и горло у птицы желто-красные [27], цвета зари. Не случайно второе название этой птицы – малиновка, тоже основывается на цветовых впечатлениях. Название птицы этимологически является родственным существительному заря, оно возникло в результате метафорического переноса. Оба ассоциативных плана связываются с образом зари временным, либо цветовым восприятием.

В свете вышесказанного становится очевидным второй план прочтения названия: «Зорькина песня» – это и птичье пение ранним утром, и песня самой зари, пробуждающейся природы, мира. Финал рассказа преобразует восприятие птичьей песни до символического уровня: *«А птицы все так же громко и многоголосо славили утро, солнце, и Зорькина песня, песня пробуждающегося дня, вливалась в мое сердце и звучала, звучала, звучала... Да и по сей день неумолчно звучит»* [6].

В создании пейзажной миниатюры ключевую роль играет реализация категории локативности. Данная текстовая категория помогает автору ответить на вопрос, где происходит событие, описать место. В языковом плане локативность оформляется с помощью наречий, местоимений, сочетаний имен существительных, местоимений с предлогами, глаголов движения, имен прилагательных, пространственных конструкций. Обратимся к лексическим единицам рассказа, в которых локативная семантика сочетается с экспрессивной внутренней формой.

В центре пейзажной зарисовки предстают лесные окрестности села: *«Бабушка разбудила меня рано утром, и мы пошли на ближний увал по землянику. Огород наш упирался крайним пряслем в увал. Через жерди переваливались ветви берез, осин, сосен. Одна черемушка перебралась через **городьбу** и разрослась на **меже** среди крапивы и конопляника. Её никто не трогал, и на ней вили птички гнезда. Деревня еще тихо спала. Ставни на окнах были закрыты, не топились ещё печи, и пастух не выгонял сонных и неповоротливых коров на **поскотину**, на **приречный луг»** [6].*

Внутренняя форма однокоренных конкретных существительных «**огород**» и «**городьба**» прозрачна, она объединяет основные значения на основе образа, связанного с глаголом «огораживать». Так, огород по словарю Т. Ф. Ефремовой – «участок земли для выращивания овощей, обычно обнесенный изгородью» [13], синонимы к существительному «городьба» – ограда, изгородь, забор. Рассказ начинается с лаконичного описания окраины села, герои перемещаются из освоенного человеком пространства в мир природы, и городьба здесь не только деталь окружающей обстановки, но и символ границы двух миров. В связи с символическим прочтением рассматриваемых лексем приведем интересное замечание И. С. Ревякова, которое он сделал на основе исследования философской концепции Н. А. Бердяева: «Возделывание необработанного поля превращает его в огород, то есть в некое огороженное, отгороженное, и, таким образом, окультуренное пространство. Следовательно, культура, с одной стороны, возникает в качестве ограды от внешнего мира, а, с другой стороны, является тем огороженным пространством, в котором некая общность людей строит свой мир, воспроизводит свою модель вселенной, упорядочивая то пространство, в котором эта общность живет» [22]. Любопытной деталью в тексте выступает своеобразное стирание границ между освоенным пространством и дикой природой, их постоянное взаимодействие: «...черемушка перебралась через городьбу и разрослась на меже» [6]. Существительное с прозрачной внутренней формой «**межа**» имеет значение «границы земельных участков, владений» [13] и восходит к индоевропейскому и далее общеславянскому корню, проявляясь в различных языках: украинское и болгарское *межа́*, древнерусское *межа*, старославянское *межда* и др. [28]. Особо отметим родственную связь существительного «межа» и предлога «между», старославянского по происхождению, который в смысловом плане мотивирует существительное: межа – граница между пространствами, в нашем случае между освоенным и диким природным пространством.

Помимо домов и огородов антропосферное пространство образовано еще и разновидностью пастбища, которое автор называет **поскотиной**, употребляя диалектную лексему для более точной передачи смысла. В отличие от пастбища поскотина – это огороженное пространство. Наиболее полное определение данного слова находим в Уральской исторической энциклопедии: «Поскотина. Огороженный выгон для скота, прилежащий непосредственно к жилым и хозяйственным строениям сел. Огораживалась, как правило, внешняя граница поскотины, чтобы скот имел свободный доступ к дворам, но не мог повредить располагавшихся за пределами поскотины посевов и сенокосов» [25]. Внутренняя форма существительного «пастбище» обусловлена функциональным переносом: новое слово образуется от глагола «пасти» с помощью суффикса «-бищ» со значением места действия; в основе образования существительного «поскотина» другой принцип: здесь имеет место перенос предметного плана – собирательное существительное «скотина» с прибавлением суффикса «по»-. Данный суффикс претерпел интереснейшую эволюцию в индоевропейских языках как морфема, передающая пространственные оттенки

значения. В словаре морфем находим следующую информацию: «Исконным значением предлога / приставки по было относительное пространственное значение ‘находящийся сзади по отношению к чему-либо’; оно стало внутренней формой для выражения временного значения ‘после’. Пространственное значение ‘на, сверху’ (гулять по берегу) является модификацией значения ‘сзади’, так как предполагает наличие того, на чем совершается действие» [15]. Таким образом, «поскотина» – место, по которому ходит и пасется скот. Особое значение существительного «поскотина» как отдельного, отгороженного места для выпаса скота подчеркивается в предложении однородным перечислением: «...не выгонял... коров на поскотину, на приречный луг» [6]. Так, приречный луг – это уже не огороженное место, в отличие от поскотины. Отметим, что прилагательное «**приречный**» имеет также выразительную внутреннюю форму, четко обозначая место при реке (синонимическая форма – возле реки).

Пейзажная миниатюра в рассказе продолжается картинами сибирской природы, в которых важное место занимают элементы рельефа. Автор использует целый ряд «прозрачных» по своей внутренней форме наименований: **распадок, увал, лог, ущелье, провал, валежина**. Например, «Сначала бабушка, а за нею я пролезли меж мокрых от росы жердей и пошли по распадку вверх на увалы» и далее с помощью олицетворения описываются туманы, которые «с первыми звуками, с пробуждением людей, убирались в лога, ущелья, провалы речек» [6].

Диалектное существительное «**распадок**», которое толкуется как «узкая долина в горах, ложбина» [18], имеет, с одной стороны, достаточно четко прослеживаемую словообразовательную мотивировку, выражаемую глаголом «распадаться» и суффиксом -ок с предметным значением, с другой стороны, здесь проявляется метафорический механизм: каменный монолит расступается, распадается на отдельные горы, а само пространство между ними и называется «распадком».

Следующее существительное, также диалектное по происхождению, антонимично слову «распадок». Это слово «**увал**». Наиболее полное определение лексемы дано в словаре С. И. Ожегова: «Узкая и удлинённая возвышенность с пологими склонами и плоской вершиной» [26]. В других словарных источниках сема «с плоской вершиной» отсутствует. Примечательно, что в словаре под редакцией Д. Н. Ушакова слово помечено как областное [4], однако в более поздних лексикографических источниках лексема подается без указания на диалектное происхождение, что означает ее включение в словарный фонд литературного языка [13; 23]. Согласно словообразовательному словарю А. Н. Тихонова, в слове выделяется приставка у- и корень -вал- [24]. Этимологически слово «вал» происходит от глагола «валить» (в том числе и землю). Происходит от праслав. *valъ, от которого, согласно словарю М. Фасмера, в числе прочего произошли: древнерусское, церковнославянское *валь*. Сюда же *обвал*, *провал*, *свалка*, далее, *валить*, древнерусское *валити* [28]. Таким образом, внутренняя форма слова поддерживает образ высокого места, возвышенности.

Существительное «**провал**» в словосочетании «провалы рек» имеет противоположное значение и означает место ниже основного уровня земной поверхности, углубление [13; 18]. Встречающееся в тексте собирательное существительное «**валежник**» в значении «сухие сучья, деревья, упавшие на землю» [13], родственно лексеме «провал», имеет с ней не только общую сему «место», но и совпадает в семах, которые можно условно именовать как «движение вниз» и «то, что внизу». Суффикс -ник- при этом придает собирательное значение: «...вдруг навстречу из-за дальних увалов плеснулось яркое солнце и празднично заискрилось, заиграло в лапах пихтача, на камнях, на валежниках...» [6].

Таким образом, при одинаковом звучании корня «вал» слова «увал» и «провал» являются антонимами: отглагольное существительное «провал» мотивировано соответствующим глаголом «провалить», т.е. обрушить вниз [24], существительное «увал» имеет отыменное происхождение и образовано от «вал» (насыпь, гряда) префиксальным способом.

Приставка у- встречается также в существительном «**ущелье**». В словарном определении ущелье – это «узкая и глубокая с обрывистыми склонами долина; расселина в горах» [18]. Однако необходимо отметить, что значение приставки в словах «увал» и «ущелье» не совпадает со значением данной морфемы в существительных «угорье», «Усолье», где она передает близость к месту, выраженному мотивирующим существительным. В наших случаях передается не близость к месту, а само значение места, т.е. приставка усиливает значение, выраженное корнем.

Существительное «**лог**» имеет значение «широкий и длинный овраг с пологими склонами» [13] и обладает в диахроническом аспекте широкими деривационными связями, так как является производным от **legti* в результате переогласовки: лечь, ложе, лежать [29]. Данное существительное по значению отличается от слов «ущелье» и «провал»: ущелье окружено скалами, лог – это незначительное по сравнению с ущельем понижение земной поверхности, окруженное пологими склонами.

Важным элементом пейзажной миниатюры является цветопись. В тексте рассказа активно используются имена прилагательные и их дериваты, обозначающие цветовой признак. Ключевым в описании выступает **белый** цвет и его оттенки: *белая тишина, белые чашечки цветков и ресницы ромашек, белые зачесы на реке, снежные беляки гор, седоватые валы и молочная пена Енисея*. В большинстве случаев внутренняя форма слов актуализируется метафорой, чаще всего олицетворением: автор оживляет цветы, реки, горы. Широкое использование данного цвета композиционно обусловлено: раннее утро и густой туман в низине, по которой пробираются в лес герои рассказа, окрашены именно в белый. Приведем следующую цитату: «*Бабушка держала меня за руку и всё крепче, крепче сжимала её, будто боялась, что я могу вдруг исчезнуть в этой обволакивающей белой тишине*» [6]. С наступлением дня на белом природном холсте сначала появляются яркие мазки: «*желтели ильяпки маслят и краснели рыхлые сыроежки*» [6], а потом солнце расцветивает все вокруг:

«яркое солнце <...> празднично заискрилось, заиграло <...> в росистой траве загорались от солнца огоньки земляники. Я наклонился, взял пальцами чуть шершавую, ещё только с одного бока опалённую ягоду» [6]. Внутренняя форма глаголов «желтеть», «краснеть», словообразовательно мотивированных именами прилагательными, передает цветовые впечатления. При использовании лексем «заискриться», «загореться», «огоньки», «опалённую» на первое место выходит метафора света и огня.

Не менее важными, чем цветовые образы, в композиции рассказа являются образы звуковые. Употребление существительного «песня» в названии задает акустическую тему, которая последовательно воплощается в различных эпизодах. В первой части рассказа воплощается образ **тишины**: *«деревня еще тихо спала», «тихо пробежавши мимо деревни»* (о Малой речке), который достигает апогея в следующем фрагменте: *«В распадке уютно дремал туман, и было так тихо, что мы боялись кашлянуть. Бабушка держала меня за руку и всё крепче, крепче сжимала её, будто боялась, что я могу вдруг исчезнуть в этой обволакивающей белой тишине»* [6]. Мотивированные прилагательным «тихий» дериваты передают состояние безмолвия природы ранним утром. Примечательно, что отсутствие звуков сочетается с отсутствием ярких красок, которое, как уже отмечалось, выражается в частом использовании прилагательного «белый». Обращает на себя внимание фрагмент описания звуков Малой речки, пересекающей село: *«Тихо пробежавши мимо деревни, она начала гуркотеть, плескаться и картаво наговаривать на перекатах»* [6]. Здесь задействованы различные механизмы актуализации внутренней формы: звукоподражание – в глаголе «гуркотеть»; в толковании глагола «плескаться» присутствуют семы «производить», «шум», «плеск» [5], что позволяет говорить о словообразовательной мотивации; словосочетание «начинала картаво наговаривать» представляет собой олицетворение. Следует отметить реализацию окказионального значения инфинитива «наговаривать». Словарные значения данного глагола: 1. Сказать много чего-либо. 2. Наклеветать, возвести напраслину. 3. Произнести что-либо для звукозаписи 4. Нашёптывая заклинания, призвать волшебную, магическую силу [5], не применимы к данному контексту. В анализируемом фрагменте важно обратить внимание на постоянное повторение звука «р»: «гуркотеть», «картаво», «наговаривать», «перекаты», которое дает ключ к пониманию значения инфинитива. «Наговаривать» здесь – это издавать частые рокошущие и журчащие звуки, что обусловлено накатыванием волн на крупные камни. Звукоподражательный механизм оживления внутренней формы сопровождается словообразовательным: приставка на- придает усиливающий оттенок действию.

Утренняя тишина в рассказе иногда нарушается отдельными звуками: *«Звук топора возникал на берегу и затем проносился, минуя спящее село, чтобы удариться о каменные обрывы увалов и, повторившись над ними, рассыпаться многоэхо по распадкам»* [6]. Внутренняя форма сложного наречия «многоэхо» характеризует не сам звук, а особенности его распространения в пространстве. Сложное наречие «многоголосно» с выразительной внутренней

формой, подчеркивающей богатство птичьих трелей, используется также в финале рассказа: «А птицы всё так же громко и многоголосно славили утро и солнце...» [6].

В качестве выводов можно привести следующие обобщения. Пейзажная миниатюра в рассказе «Зорькина песня» не сводится к обрамлению внутренних переживаний человека, а выступает самостоятельной стихией, движущим началом композиции. Писатель, оживляя детские воспоминания, стремится точно передать мельчайшие зрительные и звуковые нюансы. Важную роль в этом играют слова с выразительной внутренней формой. С их помощью реализуются ключевые образы произведения. Обжитое пространство связано с хозяйственной деятельностью и выражается существительными «поскотина», «межа», дериватами с корнем -город-: «огород», «городьба». Природное пространство отражается в элементах рельефа и представлено локативами с корнями -лог-, -вал-: «лог», «увал», «провал», «валежина», существительными «ущелье», «распадок». Анализ внутренней формы данных слов позволил выявить словообразовательный и этимологический механизм актуализации внутренней формы.

Динамика зрительных и слуховых образов рассказа обусловлена нарастанием палитры красок и звуков, которым сопровождается наступление нового дня. В цветовом плане указанный переход представлен в начале рассказа образом тумана и, соответственно, различными оттенками белого: «белый», «беляки», «седой», «молочный», а в финале, когда всходит солнце, раскрывается образ света: «заискриться», «загореться», «огоньки», «опалённая». И здесь на первый план выходит метафорическая реализация внутренней формы лексем. Звуковая сторона представлена двумя противоположными образами: тишиной раннего утра и многоголосием наступившего дня. Словообразовательный механизм актуализации внутренней формы слов «тишина», «многоэхо», «многоголосно» чередуется со звукописью в описании речных звуков: «гуркотеть», «картаво наговаривать на перекатах». Комплексный характер имеет реализация внутренней формы заглавия «Зорькина песня»: метафора сочетается здесь с этимологическим механизмом сближения омонимов «заря» и «зорька» («зарянка»). В результате многопланового прочтения воплощается идея рассказа: картина утреннего пробуждения природы, песня зарянки стали для героя символом вечной энергии жизни, который он пронес через всю жизнь.

Таким образом, в творческой палитре В. П. Астафьева мы находим разнообразные средства реализации внутренней формы слова: опору на морфемную структуру и синхронические словообразовательные связи, диахроническую мотивацию, метафорические и звукоподражательные механизмы, наращивание поэтических окказиональных коннотаций. Внутренняя форма слова в писательском идиостиле является важной составляющей раскрытия образной системы произведения, его идейного содержания.

Список литературы

1. Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Красноярск: Офсет, 1998. – Т. 7: Затеси: семь тетрадей. – 544 с.
2. Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. – Красноярск: Офсет, 1998. – Т. 12: Публицистика. – 608 с.

3. Блинова О. И. Очарованный словом: Заметки об идиостиле Виктора Астафьева // Феномен В. П. Астафьева в общественно-культурной и литературной жизни конца XX века: сб. материалов 1-й Междунар. науч. конф., посвящ. творчеству В. П. Астафьева, 7–9 сентября 2004 г. – Красноярск, 2005. – С. 116–118.
4. Большой толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. – [Эл. ресурс]. URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 15.02.2023).
5. Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С. А. Кузнецов. – [Эл. ресурс]. URL: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/> (дата обращения: 15.02.2023).
6. В. П. Астафьев «Зорькина песня». – [Эл. ресурс]. URL: [https://aria-art.ru/0/A/Astaf'ev%20V.%20Zor'kina%20pesnja%20\(T.%20Solov'jova\)/1.html](https://aria-art.ru/0/A/Astaf'ev%20V.%20Zor'kina%20pesnja%20(T.%20Solov'jova)/1.html) (дата обращения: 11.03.2023).
7. Виктор Петрович Астафьев: рекомендательный библиографический указатель. – Красноярск: КГПУ, 2009. – 29 с.
8. Винокур Г. О. [Рецензия] // Печать и революция. – 1924. – Кн. 4. – С. 269–271.
9. Винокур Г. О. Культура языка. – М.: Крафт+, 2006. – 256 с.
10. Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1990. – 452 с.
11. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
12. Демидова Т. А. Роль образных единиц в формировании идиостиля В. П. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2007. – 212 с.
13. Ефремова Т. Ф. Толковый словарь русского языка. – [Эл. ресурс]. URL: <https://xn----8sbauh0beb7ai9bh.xn--p1ai/%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%8C%D0%B1%D0%B0> (дата обращения: 11.03.2023).
14. Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета. – М.: УРАО, 2000. – 208 с.
15. Историко-словообразовательный словарь русского языка "Русский Древослов". – [Эл. ресурс]. URL: <http://www.drevoslov.ru/wordcreation/morphem> (дата обращения: 15.01.2023).
16. Лосев А. Ф. Философия имени. – М.: МГУ, 1990. – 656 с.
17. Новикова И. В. Внутренняя форма слова как объект исследования // Вестник КГУ. – 2010. – № 3. – [Эл. ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vnutrennyaya-forma-slova-kak-obekt-issledovaniya> (дата обращения: 11.03.2023).
18. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – [Эл. ресурс]. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov.htm> (дата обращения: 15.01.2023).
19. Потехина А. А. Мысль и язык. – Киев: СИНТО, 1993. – 191 с.
20. Потехина А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 622 с.
21. Рахматулина А. Ф. Понятие внутренней формы слова в современном языкознании // Вестник Башкирск. ун-та. – 2008. – №4. – [Эл. ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-vnutrenney-formy-slova-v-sovremennom-yazykoznanii> (дата обращения: 11.03.2023).
22. Ревяков И. С. Миф и культура как константы русской идеи в философской концепции Н.А. Бердяева // Русский мир: проблемы духовно-нравственного, гражданско-патриотического воспитания и пути их решения: Материалы Международной научно-практической конференции, Донецк, 24 октября 2018 года. – Донецк: Донецкий национальный университет, 2018. – С. 425–428.
23. Словарь русского языка: В 4 т.; под ред. А. П. Евгеньевой. – [Эл. ресурс]. URL: <https://www.slovari.ru/default.aspx?p=240> (дата обращения: 15.02.2023).
24. Тихонов А. Н. Морфемно-орфографический словарь. – М.: Школа-Пресс, 1996. – 701 с.
25. Уральская историческая энциклопедия. – [Эл. ресурс]. URL: <https://rus-ural-enc.slovaronline.com/1583-%D0%9F%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0> (дата обращения: 15.01.2023).
26. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. – М.: КомКнига, 2006. – 216 с.
27. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – [Эл. ресурс]. URL: <https://runivers.ru/lib/book3182/10132/> (дата обращения: 13.01.2023).
28. Этимологический онлайн-словарь М. Фасмера. – [Эл. ресурс]. URL: <https://lexicography.online/etymology/%D0%BC/%D0%BC%D0%B5%D0%B6%D0%B0> (дата обращения: 11.02.2023).
29. Этимологический онлайн-словарь русского языка Шанского Н. М. – [Эл. ресурс]. URL: <https://lexicography.online/etymology/shansky> (дата обращения: 13.01.2023).
30. Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение – М.: Языки слав. культур, 2011. – 140 с.

Elena L. Kalinina

The Internal Form of the Word as a Source of Artistic Expression in the Story of V. P. Astafiev "Zorka's Song"

This article is devoted to the analysis of the stylistic functions of the internal form of the word. Based on the story "Zorka's Song" by V.P. Astafiev, using the techniques of lexical and stylistic analysis, the stylistic role of words with an expressive internal form, their use in building a composition, embodying the idea of a work is considered.

Key words: internal form of the word, ideostyle, word-formation connection, metaphorical transfer, artistic space, etymological connection, morpheme, root, prefix, suffix.

For citation: Kalinina, E. L. (2023) The Internal Form of the Word as a Source of Artistic Expression in the Story of V. P. Astafiev "Zorka's Song". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 309–319.

О. А. Некоз

Семантическая структура образной системы книги А. Ахматовой «Тростник»

Предметом исследования являются тропы, то есть образы уровня слов и словосочетаний. По методике Н. В. Павлович, в которой каждый поэтический образ может быть включён в некоторый ряд и описан с помощью семантического инварианта, выявлены наиболее значимые парадигмы, темы и образы, характерные для книги А. Ахматовой «Тростник». В результате составлен словарь образов книги «Тростник», который включает 146 образов.

Ключевые слова: А. Ахматова, троп, образная парадигма, словарь образов, поэтическая книга «Тростник».

Для цитирования: Некоз О. А. Семантическая структура образной системы книги А. Ахматовой «Тростник» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 319–327.

Термин «образ» в литературоведении применяется для обозначения разномасштабных понятий. Для В. В. Виноградова «словесный образ может состоять из слова, сочетания слов, из абзаца, главы литературного произведения или целого литературного произведения» [2, с. 119]. В центре нашего исследования – тропы, то есть образы уровня слов и словосочетаний. Под тропом мы понимаем случай употребления одних слов и выражений вместо других слов и выражений.

Благодаря А. Н. Веселовскому в науку вошло представление о повторяемости каждого образа. Это дало возможность выделить в основе тропа модель, которая сохраняется при различных трансформациях образа и определяется совокупностью данных трансформаций. Н. В. Павлович изучила большое количество образов русской поэзии и сделала вывод о том, что «каждый поэтический образ может быть включён в некоторый ряд и описан с помощью семантического инварианта» [6, с. 19]. Для обозначения этого инварианта использу-

ется термин *парадигма*. «Структурная схема парадигмы: $X \rightarrow Y$, где левый элемент парадигмы (X) – основание сопоставления, то, что сравнивается, заменяется, а правый элемент парадигмы (Y) – образ сопоставления, то, с чем сопоставляется, отождествляется. Стрелка показывает направление отождествления и обозначает признак сопоставления. Левый элемент парадигмы представляет собой тему» [6, с. 14]. Проанализировав левый элемент парадигм, мы можем выяснить, какие понятийные сферы более всего привлекают автора.

Такой подход позволяет выявить наиболее значимые парадигмы, темы и образы, характерные для книги «Тростник». Чтобы по-настоящему понять образ, необходимо узнать его парадигму. Чем больше членов парадигмы мы знаем, тем точнее наше понимание образа. И это понимание определяется именно парадигмой. Такой подход представляется нам продуктивным, поскольку позволяет описать образы систематически, выявить наиболее значимые парадигмы, темы и образы, характерные для книги «Тростник».

Исследование образной системы проводилось нами в три этапа: 1) выявление всех парадигм образов и составление словаря образов; 2) описание разделов словаря образов; 3) выделение наиболее продуктивных парадигм.

Составленный нами словарь образов книги «Тростник» показывает, какие образы предпочитает Ахматова, что чаще всего отождествляется и с чем чаще всего происходит отождествление. При оформлении словаря мы ориентировались на модель, предложенную Н. В. Павлович [5]. Так же, как и у Н. В. Павлович, принципом классификации тропов Ахматовой является семантика их оснований сопоставления. В нашем словаре представлены именные образные парадигмы и парадигмы смешанного типа «Имя \rightarrow действие», «Имя \rightarrow свойство».

«Словарь поэтических образов» Н. В. Павлович состоит из 23 больших разделов, например, «Ментальное», «Свет и тьма», «Звук» и т.д. В словаре образов поэзии Ахматовой их 13. Не представлены разделы «Информация», «Орудия», «Еда и напитки», «Ткани и изделия из ткани», «Огонь», «Плоды», «Драгоценное», «Вещество», «Сосуды и другие вместилища». В отличие от словаря Н. В. Павлович, в нашем словаре раздел «Органы и части тела» является составной частью раздела «Живые существа», а раздел «Явления природы» мы выделили как самостоятельный. Раздел «Искусство» мы существенно расширили. В раздел «Ментальное» добавили подраздел «Чувство смешанное», в раздел «Пространство» добавлено «Экзистенциальное пространство». Наши действия обоснованы сложностью поэтического языка книги «Тростник». Большой раздел содержит более мелкие рубрики, например, раздел «Живые существа» включает рубрики «Человек», «Человек и его деятельность», «Органы и части тела человека», «Мифологические существа». Эти понятия включают более частные: так, понятие «Человек» включает понятия «Человек», «Поэт», обозначенные Человек, Поэт. Внутри рубрики приведены все образные парадигмы для данного понятия.

Словарь образов книги «Тростник» включает 146 образов и состоит из 13 разделов: «Живые существа», «Искусство», «Экзистенциальное», «Ментальное», «Пространство», «Явления природы», «Растения», «Свет и тень», «Звук», «Календарный цикл», «Вода», «Предметы» и «Транспорт».

Охарактеризуем каждый из больших разделов в том порядке, в каком они следуют в словаре.

Раздел «Живые существа» включает 28 образов. В этом разделе образов с основанием сопоставления *живое существо* значительно больше, чем образов, имеющих основанием сопоставления *неживое существо*. Из понятий, объединённых общим значением *живые существа*, в качестве левого элемента выступают лексемы *поэт* (6 употреблений), *муза* (4 употребления), *человек*, *героиня* (по 3 употребления). Большинство образов, представленных в этом разделе, являются реализациями больших парадигм *человек* → *птица* (4 образа), *человек* → *другой человек* (2 образа), *поэт* → *звук* (2 образа), *муза* → *человек* (2 образа). Человек сравнивается с другим существом (иностранкой и в одном случае с мертвецом). В облике человека прежде всего выделяются глаза и руки. Глаза всегда выдают чувства человека: ласку, мёртвый холод, неутолённость. Они могут наделяться качествами живого существа: смеяться. Движения рук передают отношение человека к жизни: робость и равнодушие. Человек в поэтическом мире Ахматовой находится в состоянии бреда, ему не даёт покоя мучительный звон.

На образном уровне подчёркивается тесная связь поэта с солнечным и звёздным светом, звуками окружающего мира, только в одном случае поэт приравнивается к ребёнку. Сама лирическая героиня поэтической книги «Тростник» ощущает себя залетейской тенью. Муза в поэтическом мире Ахматовой чаще всего отождествляется с мифологическими существами (ангелом полуночи и Психеей) и в двух случаях с человеком (обманчивым образом милой гостьи с дудочкой в руке и сиделкой).

В разделе «Искусство» (содержит 26 образов) две рубрики: «Словесное искусство» и «Изобразительное искусство». Раздел «Искусство» включает 10 подразделов. Наиболее часто образом сопоставления здесь является *действие* с основанием сопоставления *слово человека* и *слово поэта*, *творчество*, *имя поэта*. Наиболее яркие образы этого раздела: тема песни поэта – кладбищенский чертополох, песня поэта – новый звон в пространстве света, творчество поэта – считать зёрна в пустых колосьях, вдохновение – бешеная кровь.

Третий раздел словаря образов книги «Тростник» «Экзистенциальное» (23 образа) включает рубрики «Время», «Смерть», «Мир» и «Жизнь». Главные понятия данного раздела – время и смерть. В рубрике «Время» чётко выделяются три раздела: «Время», «Прошлое время» и «Настоящее время». Самые частотные парадигмы *время* → *строение*, *время* → *экзистенциальное*, *прошлое время* → *действие*, *прошлое время* → *свойство*, *смерть* → *место*, то есть темы времени и смерти раскрываются в первую очередь посредством описания действий человека или нахождения человека в определённом узком пространстве. При этом отношение лирической героини к времени

неоднозначно. В настоящем прошлая жизнь лирической героине представляется как маскарад, карнавал, феерия. Прошлая творческая манера в настоящем лирической героине кажется уже далёкой и чужой весной. Сейчас, когда мир разрушается, такая манера неприемлема.

Поэзии Ахматовой, как и русской поэзии в целом, свойственно отождествление жизни, смерти, времени с существом, смерти со сном, отплытием. В этом отношении Ахматова следует традициям русской литературы.

Раздел «Ментальное» (20 образов) состоит из семи рубрик: «Чувство», «Память», «Совесть», «Свобода», «Сон / слабость», «Дружба», «Беда». Понятия, относящиеся к разделу «Ментальное», чаще всего отождествляются с существом (6 образов), действиями органов слуха, обоняния и осязания (4 образа), ментальным (3 образа), ситуациями (3 образа). Самое частотное понятие, выступающее в роли левого элемента парадигмы, – чувство. Чувство может быть положительным, отрицательным и смешанным. Любовь у лирической героини вызывает смешанное чувство (парадигмы *хула любимого для героини* → *похвала, хвала других для героини* → *зола, сердечная скрытность* → *бросок сердца героини в Неву*). Счастье для лирической героини – встреча с близким другом (парадигма *встреча близких друзей* → *ликование друзей на брачном пире*). Одиночество в понимании лирической героини – это всегда разрушенный, оставленный дом (парадигмы *одиночество* → *место разрушенное, одиночество* → *разрушенный, оставленный дом*).

Образы с основанием сопоставления *память* и *совесть* наделены качествами живого существа. Память предстаёт только в виде птицы, если воспоминания связаны с любовным чувством. В остальном память доставляет лирической героине душевные муки, так как она морочит, грызёт, не отступает от лирической героини ни на шаг, всегда с ней рядом, как воздух. Она требует раскаяния от лирической героини. Иногда память заменяет собой совесть. Совесть – это спокойный и двурогий свидетель, для которого не существует времени и пространства. Совесть всю ночь ведёт переговоры с лирической героиней.

Анализ разделов «Экзистенциальное» и «Ментальное» показывает, что дисгармоничность мира, показанного Ахматовой в книге «Тростник», проявляется на уровне чувств и состояний человека.

Раздел «Пространство» (17 образов) включает в себя шесть рубрик: «Город», «Земное пространство», «Экзистенциальное пространство», «Воздушное пространство», «Строения», «Улица».

Чаще всего пространство отождествляется с существом (6 образов), действиями человека, важна и его характеристика (рубрика «Свойства X» данного раздела включает 1 образ). Из понятий, относящихся к земному пространству, чаще всего в качестве левого элемента парадигмы выступает лексема *город*, что ещё раз подчёркивает значимость данной темы в творчестве Ахматовой. Город в поэтической книге «Тростник» связан с темой изгнания поэтов Данте, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и О. Э. Мандельштама.

В разделе «Явления природы» (8 образов) отдаётся предпочтение образам с основаниями сопоставления *ветер, лёд, снег, туман, дождь*. Самой частотной парадигмой данного раздела является парадигма *снег → вещество*. Образы счастливого ветра, изнывающего и хрустального льда, снежного праха, косога дождя не только участвуют в создании определённого колорита книги, но и в некоторых случаях дополняют смысл стихотворений. Так, *хрустальный лёд* и *снежный прах* характеризуют настоящее пространство лирической героини.

В разделе «Растения» пять образов из шести с основанием сопоставления *дерево*.

Раздел «Свет и тень» (5 образов) представлен рубриками «Луна», «Солнце», «Фонарь» и «Мгла». Самое частотное понятие, выступающее в роли левого элемента парадигмы, – *луна*. Способностями и свойствами живого наделяются луна и мгла. Свет луны гаснет, как огонь. Солнечный свет представляет собой пыль. Свет фонарей в темноте напоминает лирической героине тюремный бред.

Наиболее значимыми темами раздела «Звук» (4 образа) стали темы голоса и музыки. Голос и музыкальный инструмент отождествляются с существом (парадигмы *голос любимого → дивная птица, шарманка → одноногий человек*). Музыка способна раскалить купол здания (парадигма *музыка → огонь*). Со способностью слушать, понимать связана сама жизнь. Отсутствие звуков означает угасание жизни, духовную и физическую смерть (парадигма *голос ветра → понятный*).

В разделе «Календарный цикл» (3 образа) в роли левого элемента парадигмы выступают *вечер, ночь* и *зима*. Вечер и ночь связаны с ожиданием чего-то мистического. Зима наделяется свойствами драгоценного камня (парадигма *зима → алмаз*), потому что в воспоминаниях лирической героини это время гармонии с возлюбленным.

Раздел «Вода» состоит из двух образов. Понятия, выступающие в роли левых элементов парадигм, участвуют в создании пейзажа и портрета города.

Образы разделов «Предметы» и «Транспорт» одушевляются.

Количественный анализ разделов показывает, что наиболее обширными являются разделы «Живые существа» (28 образов), «Искусство» (26 образов), «Экзистенциальное» (24 образа), «Ментальное» (20 образов), «Пространство» (17 образов). Сравним список частотных понятий и в книге «Тростник» и в русском поэтическом языке (см. табл. 1).

Таблица 1

Список самых частотных понятий в роли левого элемента парадигм для книги «Тростник»	Список самых продуктивных парадигм в русском поэтическом языке последних трёх веков (по данным Н. В. Павлович)
1. Существо → Y. 2. Искусство → Y. 3. Экзистенциальное → Y. 4. Ментальное → Y. 5. Пространство → Y.	1. Свет → Y. 2. Орган → Y. 3. Существо → Y. 4. Ментальное → Y. 5. Экзистенциальное → Y [6, с. 204].

Отметим, что в обоих списках присутствуют понятия *существо, ментальное, экзистенциальное*, причём *ментальное* занимает одинаковые места. У Ахматовой к наиболее частотным относятся понятия *существо, искусство и экзистенциальное*, что свидетельствует об оригинальности автора в выборе некоторых тем, выступающих в роли левого элемента парадигм. Отсутствие парадигмы *Орган* → *У* в книге «Тростник» объясняется тем, что в книге «Тростник» понятий, которые называют органы и части тела человека и выступают в роли левого элемента парадигмы, мало. Характеризуя человека, поэт прежде всего выделяет в нём глаза, голос и руки. Для образной системы книги «Тростник» важными оказываются понятия, принадлежащие к семантическому полю «Искусство».

До сих пор мы говорили о левых элементах парадигм, теперь рассмотрим, какие понятия выступают чаще всего в качестве правого элемента (см. табл. 2).

Тропы поэтической книги Ахматовой «Тростник» входят в 118 образных парадигм. В первой колонке таблицы указан порядковый номер каждой парадигмы, во второй приводится название образной парадигмы, в третьей колонке определена частотность каждой парадигмы в процентах от общего количества простых тропов в исследуемой книге (всего 146 образов). Образные парадигмы расположены в порядке убывания частотности. В последней колонке указан ранговый номер каждой парадигмы. Образным парадигмам, содержащим одинаковый процент простых тропов, присваивается один ранговый номер.

Приведённая таблица даёт представление об образной системе поэтической книги «Тростник». Вторая колонка показывает, образам какой семантики отдаётся предпочтение. Главенствующее положение занимает парадигма *X* → *существо*, то есть чаще всего самые разнообразные понятия Ахматова отождествляет с живыми существами. Это говорит о том, что поэзия Ахматовой переходного периода в целом развивается в русле поэтической традиции. О высокой значимости данной парадигмы говорит тот факт, что процент следующей по частотности парадигмы *X* → *действие* практически наполовину меньше.

Таблица 2

Данные о понятиях в роли правого элементов парадигм образов

№	Парадигма	%	Ранг
1	X → существо	30	1
2	X → действие	18	2
3	X → экзистенциальное	9	3
4	X → ментальное	6	4
5	X → вещество	5	5
6	X → свойство	5	5
7	X → звук	4	6
8	X → огонь	3	7
9	X → пространство	3	7
10	X → стихия	3	7
11	X → драгоценное	2	8

12	X → ситуация	2	8
13	X → растение	2	8
14	X → вместилище	2	8
15	X → свет	2	8
16	X → предмет	1,5	9
17	X → орган	0,5	10
18	X → вода	0,5	10
19	X → ткань	0,5	10
20	X → время года	0,5	10
21	X → строение	0,5	10

Сравним полученные нами данные поэтической книги «Тростник» по наиболее частотным понятиям, выступающим в роли правого элемента парадигм, с данными Н. В. Павлович [6, с. 202] для русского поэтического языка последних трёх веков и ранней поэзией (1909–1921) Ахматовой [1, с. 44–45] (см. табл. 3).

Таблица 3

Соотношение данных по понятиям в роли правого элементов парадигм образов

№	Самые продуктивные парадигмы в русском поэтическом языке	Раннее творчество А. Ахматовой (поэзия 1909–1921)	Книга «Тростник»
1	X → существо	X → существо	X → существо
2	X → орган	X → ментальное	X → действие
3	X → свет	X → действие	X → экзистенциальное
4	X → орудие	X → пространство	X → ментальное
5	X → ткань	X → предмет	X → вещество
6	X → растение	X → звук	X → звук
7	X → вещество	X → свет	X → свойство
8	X → вода	X → экзистенциальное	X → огонь
9	X → драгоценное	X → вещество	X → пространство
10	X → стихия	X → орган	X → стихия
11	X → огонь	X → огонь	X → драгоценное
12	X → еда	X → осязаемое	X → ситуация
13	X → пространство	X → ткань	X → растение
14	X → транспорт	X → ситуация	X → вместилище
15	X → плоды	X → вода	X → свет
16	X → экзистенциальное	X → стихия	X → предмет
17	X → ментальное	X → растение	X → орган
18	X → муз. инструмент	X → информация	X → вода
19	X → информация	X → драгоценное	X → ткань
20	X → звук	X → еда / питьё	X → время года
21	X → время дня	X → вместилище	X → строение
22	X → время года	X → орудие	
23		X → предмет	
24		X → вкусовое	
25		X → огонь / свет	

В соответствии с русской поэтической традицией в творчестве Ахматовой сравнение происходит чаще всего с существом. В книге «Тростник» парадигма $X \rightarrow \text{орган}$ не является продуктивной, а занимает 10-е место в раннем творчестве и 17-е место в творчестве переходного периода. Для Ахматовой человек более связан с природой, поэтому данная парадигма не столь значима для поэта. Общим для ранней и переходной поэзии является парадигма $X \rightarrow \text{действие}$. Действия занимают в творчестве и мировоззрении Ахматовой важное место: сходность движений объединяет человека и животных, человека и природные явления, одушевлённые и неодушевлённые понятия. Согласно исследованиям Н. В. Павлович, такая парадигма характерна для творчества И. А. Бунина [6, с. 210].

В. В. Гиппиус в 1918 году предположил, что «разгадка успеха Ахматовой и вместе с тем объективное значение её лирики заключается в том, что эта лирика пришла на смену умершей форме романа» [3, с. 131–135]. В 1921 году К. И. Чуковский высказал мысль, что «у Ахматовой редкостный дар беллетриста: её стихи являются повестями. По его мнению, если мы возьмём рассказ Мопассана и сожмём его до предельной сгущённости, то получим стихотворение Ахматовой» [7, с. 208–235]. О. Мандельштам видит генезис поэзии Ахматовой в психологическом русском романе [4, с. 34].

Следуя традиции в целом, наследуя образный язык поэтов-предшественников, Ахматова от неё отходит, предпочитая отождествления с экзистенциальным. В ранней лирике парадигма $X \rightarrow \text{ментальное}$ находится на 2-м месте, в лирике переходного периода перемещается на 4-е место. Ранней лирике Ахматовой свойственна сконцентрированность поэтического сознания на чувствах человека. В книге «Тростник» акцент делается на душевных метаниях лирической героини между прошлым и настоящим. Прошлое связано с чувством вины и не отпускает её. Воспоминания мучительны, но необходимы лирической героине. Воспоминание приравнивается к покаянию. Благодаря воспоминаниям – покаянию – лирическая героиня пытается исцелиться от ран и войти в настоящее. Само слово «покаяние» означает кардинальное изменение человеческого существа, его возрождение, изменение образа мыслей, перемену жизни. Именно поэтому в лирике переходного периода появляется парадигма $X \rightarrow \text{свойство}$. Лирическая героиня пытается с точки зрения настоящего бытия оценить свою прошлую творческую манеру, определить значение творчества поэтов Данте, Пастернака, Мандельштама, Маяковского. Она приходит к выводу, что прошлая манера письма недопустима. В настоящем у лирической героини разрушенный дом, её жизнь приравнивается к безумию. Она внимательно изучает пространство окружающего мира, определяет своё назначение в нём: теперь она *оживший тростник*. Этот образ, данный в заглавии книги, символизирует возвращение к творчеству после долгого молчания, обретение нового поэтического вдохновения. Теперь лирическая героиня обладает силой слова, которое способно преодолеть забвение и даже смерть.

Список литературы

1. Быченкова Ю. А. Мир образов ранней Ахматовой: 1909–1921: дис. ... канд. филол. наук. – Смоленск, 2001. – 210 с.
2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: АН СССР, 1963. – 255 с.
3. Гиппиус В. Анна Ахматова // Литературная учёба. – 1989. – № 3. – С. 131–135.
4. Мандельштам О. Собрание сочинений. В 3 т. – Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1969. – Т. 3. – 545 с.
5. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов. В 2 т. – М.: Эдиториал УРСС, 1999.
6. Павлович Н. В. Язык образов. – М.: Азбуковник, 2004. – 527 с.
7. Чуковский К. Ахматова и Маяковский // А. А. Ахматова: pro et contra. / сост., вступ. ст., прим. С. Коваленко. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 208–235.

Olesya A. Nekoz

Semantic Structure of the Figurative System of A. Akhmatova's Book "Reed"

The subject of the study is tropes, that is, images of the level of words and phrases. According to the method of N. V. Pavlovich, in which each poetic image can be included in a certain series and described using a semantic invariant, the most significant paradigms, themes and images characteristic of A. Akhmatova's book "Reed" are revealed. As a result, a dictionary of images of the book "Reed" was compiled, which includes 146 images.

Key words: A. Akhmatova, trope, figurative paradigm, dictionary of images, poetic book "Reed".

For citation: Nekoz, O. A. (2023) Semantic Structure of the Figurative System of A. Akhmatova's Book "Reed". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 319–327.

Е. А. Денисова

Интегративность языковых ресурсов

в транслингвальном художественном тексте

Современная интерлингвистика и языковая контактология всё чаще обращаются к терминам транскulturация / транскulturальность, транслингвизм / транслингвальность, разрабатываемым в рамках контактно-литературоведческих исследований. В статье рассматривается феномен «транслингвизм» в речетворческой деятельности билинговокультурного автора при создании транслингвального литературного текста, «билингвистический пейзаж» текста, особенности его построения, отношение автора к описываемой культуре. Цель статьи – установить механизмы действия «code meshing» («кодовое слияние/переплетение»), типичного проявления литературного транслингвизма. Анализируются случаи инофонного кодового слияния, отмечаются языковые варианты и речевой репертуар билинговокультурального автора в транслингвальном тексте.

Ключевые слова: билингвизм, мультилингвизм, транслингвизм, транскulturация, транслингвальная деятельность, билингвальная креативность, кодовое слияние, билинговокультуральный текст, транслингвальный текст.

Для цитирования: Денисова Е. А. Интегративность языковых ресурсов в транслингвальном художественном тексте // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 327–331.

Традиционно исследование литературного билингвизма ориентировано на основу исходного монолингвального структурно-функционального описания отдельных языков, последующего выявления устойчивых моделей и закономерностей сочетания этих языков в речетворчестве билингов. Исследова-

ние литературного транслингвизма строится на описании творческого, интегрирующего использования имеющихся языковых ресурсов в речевом репертуаре билингвов, которые в своей транслингвальной практике с помощью языковых единиц формулируют и вербализируют собственную уникальную модель языковой идентичности и создают новые меняющиеся смыслы в процессе создания художественного текста.

Прежде всего обратимся к структуре языковой личности, которая, по мнению Ю. Н. Караулова, складывается из следующих элементов: лексикон (вербально-семантический уровень), тезаурус (лингвокогнитивный уровень, языковая картина мира) и прагматикон (мотивы, цели, коммуникативные роли) [1]. Индивидуальные особенности языковой личности, согласно Н. А. Фоминой, проявляются в речевой деятельности, речетворчестве, тексте на языковом, речевом и содержательно-смысловых уровнях. В качестве языковых характеристик выступает лексическая насыщенность и вариативность, правильный отбор лексических средств и их сочетаемость, грамматика и синтаксис; в качестве речевых – связность, комбинаторность и комплексированность (усложнённость). Содержательно-смысловой уровень текста отражает логичность, последовательность, точность денотатной схемы и т.д. [2, с. 18]. Все эти параметры можно отнести и к транслингвальному тексту.

В современных контактно-литературоведческих исследованиях происходит смещение вектора от билингвизма к транслингвизму, транслингвальной деятельности, от бинарной модели, противопоставляющей два языка и более как структурно устойчивые системы, чередующиеся продуктивные межъязыковые модели в речи билингва. Таким образом, возникают дополнительные возможности для анализа речетворческой деятельности билинговокультуральных авторов, [5, с. 45], интегрированности языковых ресурсов, образующих единый языковой континуум контактирующих языков (transcultural/transnational/translingual «flows») [4, с. 279; 6, с. 54]. Феномен «транслингвизма» и интегрированность языковых ресурсов в билинговокультуральном тексте проявляются в «кодовом слиянии» (code meshing), «кодовых переключениях» (code-switching), «иноязычных вкраплениях» (insertional code-switching), создании смешанных дискурсов, трансъязыковой игре иноязычных слов [3, с. 445]. Причём некоторые случаи такой игры не разъясняются в тексте. Предполагается, что читатель владеет знанием используемых в тексте языков, либо должен догадаться по контексту о значении скрытых смыслов.

Джеймс Джойс (J. Joyce), ирландский писатель, поэт, представитель модернизма, журналист и педагог был «билинговокультурен». Языковая биография Дж. Джойса как онтология полиязыкового бытия может быть представлена формулой «человек в языке» – «язык в человеке». Дж. Джойс провел большую часть своей жизни вдали от Ирландии. Ещё в студенческие годы он овладел французским, латинским и итальянским языками практически в совершенстве, изучал немецкий. Интересовали его и другие языки. Такого рода обстоятельства оказали значительное влияние на литературный стиль и язык автора. Не секрет, что произведения Дж. Джойса и сегодня вызывают затруднения в сфере

переводоведения как в России, так и за рубежом, язык произведений Дж. Джойса активно изучается. Практически во всех произведениях действие происходит в Ирландии. Тексты Дж. Джойса отличаются многоязычным полифоническим звучанием и содержат множественные иноязычные вкрапления, передающие двойные «смыслы».

Рассмотрим интегративность языковых ресурсов в транслингвальном литературном тексте Дж. Джойса на примере рассказа «В день плюща» («Ivy Day in the Committee Room») из сборника «Дублинцы» («Dubliners») и романа «Улисс» («Ulysses»).

Рассказ «В день плюща» написан в реалистической манере, позволяет читателю заглянуть в рабочие кварталы г. Дублина (XX век), повествует о жизни типичных дублинцев, причём, позже некоторые из героев будут введены автором в роман «Улисс». 6 октября, День Плюща, значимый для ирландцев день – день смерти Парнелла, лидера ирландских националистов и сторонников самоуправления Ирландии в Британском парламенте. Парнелла боролся за возрождение гэльских традиций и языка, возврат ирландского парламента, поддерживал идеи земельной реформы и др. Весь рассказ построен на ирландской тематике, проблемах ирландской национальной идентичности, ирландцах как нации. Создаваемый транслингвальный текст рассказа представляется эзотерическим, скрытым, понятным только посвященным; текст «с двойным дном», в полной мере доступный лишь тем, кто хотя бы немного знаком с ирландским языком и ирландской культурой. Весь текст рассказа пронизан ирландской лексикой, ирландским сленгом, например:

междометия: mhaise (ну), ara/aroo (ага, ай, ах), a chara (друг, дружище), achree (любимый, любимая), craic (веселье, радость). Междометие musha (действительно, в самом деле) имеет несколько вариаций и все они представлены в тексте рассказа: musha – “Musha, God be with them times!” said the old man. “There was some life in it then.” [7, с. 136]; ’usha – “Usha, poor Joe!” said Mr. O’Connor, throwing the end of his cigarette into the fire, “he’s hard up, like the rest of us.” [7, p. 139]; wisha – “Wisha! wisha,” says I. “A pound of chops,” says he, “coming into the Mansion House.” “Wisha!” says I, “what kind of people is going at all now?” [7, p. 143]; yerra – “That’ll be all right, Mr. H.,” he said. “Yerra, sure the little hop-o’-my-thumb has forgotten all about it.” [7, p. 142];

существительные: tinker (цыган) – “It isn’t but he has it, anyway. Not like the other *tinker*.” “What other *tinker*?” said Mr. Hynes [7, p. 135]; shoneens (ирландец, который принял английские традиции, отошел от ирландских) – “It is because Colgan’s a working–man you say that? What’s the difference between a good honest bricklayer and a publican–eh? Hasn’t the working–man as good a right to be in the Corporation as anyone else–ay, and a better right than those shoneens that are always hat in hand before any fellow with a handle to his name? Isn’t that so, Mat?” said Mr. Hynes, addressing Mr. O’Connor [7, p. 135]; moya (так сказать, как бы то ни было) – “God, yes,” said Mr. Henchy. “Did you never hear that? And the men used to go in on Sunday morning before the houses were open to buy a waistcoat or a trousers – *moya*!” [7, p. 138]; goster (сплетни) – “I asked that little shoeboy three

times," said Mr. Henchy, "would he send up a dozen of stout. I asked him again now, but he was leaning on the counter in his shirt-sleeves having a deep goster with Alderman Cowley." [7, p. 142]; a decent skin (человек не плох вопреки всему, что о нем говорят) – ирландское сленговое выражение. "Ah, poor Joe is a decent skin," said Mr. O'Connor [7, p. 139].

Междометия и эмоционально окрашенные ирландизмы выполняют аттрактивно-экспрессивную, эмотивную, культурно-ориентирующую и национально-ассоциативную, детализирующую функции. Таким образом, автор привлекает внимание читателя к повествованию, вызывая определённые ассоциации о стране, народе, событиях, явлениях.

В романе «Улисс» («*Ulysses*») Д. Джойс создаёт иной билингвистический пейзаж с помощью включений из другого языка (здесь – из французского языка): – *Qui vous a mis dans cette fichue position – C'est le pigeon, Joseph* [8, с. 54]. "My father's a bird, he lapped the sweet *lait chaud* with pink young tongue, plump bunny's face. Lap, lapin. But he must send me *La Vie de Jesus by Mr. Leo Taxil*. Lent it to his friend. – *C'est tordant, vous savez*. («Кто же тебя привел в это положеньеце? – Да голубь, Иосиф. Знаете, это ужасно (франц.). Реакция Иосифа на беременность Марии от Святого духа. «Жизнь Иисуса» (1884) – одно из антирелигиозных сочинений, Габриэля Жоган-Паже (псевдоним – Лео Таксиль). Глава «Протей» (Proteus) роман «Улисс» (*Ulysses*); или смешения языков: «*Don Emile Patrizio Franz Rupert Pope Hennesy (in medieval hauberk, two wild geese volant on his helm, with noble indignation points a mailed hand against the privates) – Werf those eykes to Fußboden, big grand porcous of johnnyellows todos covered of gravy*» [8, с. 496]. Данный пример представляет собой игру инофонных слов, вкраплений из немецкого, испанского, французского языков. Стратегия смешения языков (code meshing) вызывает дополнительные ассоциации у читателя. Реализуются компрессирующая, детализирующая, национально-ассоциативная функции.

Помимо реализуемых функций кодовых переключений транслингвальный текст Д. Джойса включает мотивационный, операционально-динамический, когнитивный, эмоциональный, регуляторно-волевой и продуктивный компоненты. Мотивы действий, разнообразие используемых языковых средств, лексическая вариативность и намеренное языковое смешение, эмоциональная насыщенность текста, планомерность и выразительность речи характеризуют уникальную модель языковой идентичности, подчёркивают индивидуальные особенности билингвокультуральной языковой личности.

Список литературы

1. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: ЛИБРОКОМ, 2019. – 264 с.
2. Фомина Н. А. Индивидуальность личности и особенности ее речевой деятельности // Вестник российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. – 2006. – № 2 (4). – С. 13–21.
3. Auer, P. Code-switching: Discourse Models. In: Mesthrie, R. (ed.) *The Concise Encyclopedia of Sociolinguistics*. Oxford: Elsevier Science Ltd., 2001. Pp. 443–446.
4. Canagarajah, S. Code-alternation studies: A trajectory. In: Seargeant, P., Swann, J. (eds.) *English in the World: History, Diversity, Change*. Abingdon and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2012. Pp. 275–283.

5. García, O. Bilingual education in the 21st century: A global perspective. Oxford and Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. 496 p.
6. Lee, J. W. Transnational linguistic landscapes and the transgression of metadiscursive regimes of language. In: *Critical Inquiry in Language Studies*, 2014. Vol. 1. № 1. Pp. 50–74.
7. Joyce, J. *Dubliners*. London: Penguin Polar Classics, 1996. 256 p.
8. Joyce, J. *Ulysses*. New York: The Bodley Head, Random House, 2008. 657 p.

Elena A. Denisova

Integrativity of Language Resources in a Translingual Literary Text

Modern interlinguistics and linguistic contactology are increasingly turning to the terms transculturation / transculturality, translingualism / translanguaging developed within the framework of contact-literary studies. The article examines the phenomenon of "translingualism" in the speech-making activity of a bilingual-cultural author when creating a translingual literary text, the "bilinguistic landscape" of the text, the features of its construction, the author's attitude to the described culture. The purpose of the article is to establish the mechanisms of action of "code meshing" ("code merging/interweaving") – a typical manifestation of literary translinguism. The examples of code fusion, the linguistic variants and the speech repertoire of the bilingual-cultural author in the translingual text are analyzed.

Key words: bilingualism, multilingualism, translingualism, transculturation, translingual activity, bilingual creativity, code fusion, bilingual cultural text, translingual text.

For citation: Denisova, E. A. (2023) Integrativity of Language Resources in a Translingual Literary Text. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 327–331.

Виктор Шетэля

О многокомпонентных выражениях в функции комплимента, похвалы и пожелания в тексте романа Генрика Сенкевича «Потоп» в их переводе на русский язык

В статье рассматриваются высказывания, содержащие комплименты, похвалы и пожелания в тексте романа «Потоп», входящего в исторический цикл «Трилогии» польского писателя Генрика Сенкевича. При анализе высказываний персонажей романа с точки зрения их формы и содержания отмечается особая куртуазность данных формулировок, если речь идет о комплиментах в адрес дам, а также ответных высказываниях в адрес кавалера. Отмечен и случай самохвальства. Речевые формы этикета, характеризующие личность персонажей романов Г. Сенкевича, во многом интересны в плане того, какими средствами русского языка переводились эти формы с подлинника на русский язык. Полные экспрессии высказывания, произносимые персонажем в момент отчаяния, как по форме, так и по психологическому накалу и смыслу, в полной мере передаются в русском переводе, что и отмечается в данной статье. Речевые формы этикета подобного рода наделены сугубо национальным характером, во многом они зависимы от национальной и социальной принадлежности персонажей, речь которых характеризует смоленскую шляхту в эпоху конца XVII века. В статье путем сопоставления фрагментов авторского (польского) и русского текстов с участием таких фраз и фразеологических выражений показано, какие единицы русского перевода оказались наиболее удачными в художественной передаче колорита эпохи и языка автора, а также того региона, в котором происходит действие.

Ключевые слова: заимствование, многокомпонентные конструкции, поговорки, польский и русский языки, редупликат, фразеологическая и словообразующая модель, художественный перевод, этикетные фразеологические обороты.

Для цитирования: Шетэля В. О многокомпонентных выражениях в функции комплимента, похвалы и пожелания в тексте романа Генрика Сенкевича «Потоп» в их переводе на русский язык // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 331–337.

Исторический цикл «Трилогии» Генрика Сенкевича, состоящий из романов «Огнем и мечом» [4; 9], «Потоп» [5; 10] и «Пан Володыёвский» [6; 11], переносит нас в те времена, когда Речь Посполитая оказалась в состоянии войны: с 1647 года с восставшим Б. Хмельницким, затем с 1655 года со Швецией по причине так называемого «шведского потопа», по которому Балтийское море становилось внутренним морем Швеции, и наконец пару лет позже с Османской империей. В каждом из романов развивается романтическая тема, в которой перипетии влюбленных пар происходят на фоне этих исторических событий. Такой же и «Потоп», в котором пан Анджей Кмициц-Бабинич отвергнут любимой из-за политического проступка, каким являлась поддержка Януша Радзивилла – сторонника шведов, а потом прощенный панной за совершенные в войне против шведов подвиги, а особенно за жертвенность героя при защите святого для каждого католика монастыря Ясная Гора.

В романе множество активных персонажей обоего пола, речевые высказывания которых изобилуют разнообразными формами речевого этикета, в том числе и многословными речевыми единицами, такими как комплименты в адрес дам, а также произносимыми по разным другим случаям похвалами и пожеланиями.

По общедоступному словарю С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой слово **комплимент** толкуется как: «Любезные, приятные слова, лестный отзыв» [3, с. 288]; **похвала** – «Хороший отзыв о ком-чём-н., одобрение» [3, с. 573]; **пожелание** – «1. Мнение о желательности, осуществления чего-н. 2. Приветствие кому-н., выражающее желание, чтобы осуществилось что-н. хорошее» [3, с. 546]. Эти определения и будут основными ориентирами при выделении в высказываниях персонажей выражений, содержащих эти слова и конструкции. Более тонким в объяснении этих понятия является словарь В. Даля, у которого **комплимент** поясняется как: «учтивость на словах или на письме; приветствие с похвалою, вежливость, лесть» [1, II, с. 148]; **пожеланье** – «ср. желанье, или изъявление его» [1, III, с. 221]; к слову **похвала** даны образцы таких высказываний [1, III, с. 366].

Во-первых, отметим определенную смысловую близость этих слов, а во-вторых, любопытно узнать, в какой мере соответствуют этим определениям выражения, содержащие комплимент, похвалу и пожелание, употребленные в подлиннике романа «Потоп» Г. Сенкевича. В-третьих, возможно ли выделение дополнительных черт, характеризующих эти единицы в процессе художественного их перевода на русский язык? Источниками для наблюдений такого рода являются: подлинный текст H. Sienkiewicz «Potop», 1929 г. [10] и перевод романа Г. Сенкевича «Потоп» 1993 г. [5]. Необходимо при этом учесть, что наши наблюдения и рассуждения на тему текста романа «Потоп» относятся не

ко всем вариантам перевода этого романа на русский язык, которых, кстати, было достаточно много, начиная с самых первых изданий переводов в российских журналах конца XIX века, а только к некоторым – наиболее доступным.

Тема сравнения разных вариантов текстов перевода «Трилогии» сама по себе является интереснейшей, но оставляем ее для другого случая, а здесь наше внимание привлекает один из самых последних переводов романа «Потоп» на русский язык. Здесь необходимо все же учитывать тот факт, что весь цикл исторических романов трилогии был создан Г. Сенкевичем в 80-х годах XIX века на польском языке того времени с особой стилизацией под XVII век. Автор был знатоком «дискурса» речи шляхтича. Впрочем, Г. Сенкевич удачно отображал в романе и речь украинца, простого казака, татарина. Само собой, что описание событий на польском языке конца XIX века не всегда понятно современному польскому читателю, владеющему языком, во многом отличающимся от языка того времени. Для такого читателя с течением времени тексты адаптировались, а для объяснения терминов специально издавались словари.

Романы Г. Сенкевича вызвали интерес у читающей публики России. Произведения тут же переводились на русский язык и с одобрения цензуры печатались частями, по ходу их написания автором, в очередных номерах видных российских литературных журналов. Не надо забывать, что первые переводы производились на русский язык XIX века – на тот язык, которым пользовался, скажем, Ф. М. Достоевский. Текст все же определенным образом сглаживался, выпадали из него слова редкие с историческим оттенком, но все же сохранялись такие слова, как «пан», «панна», «пани», «шляхта» и множество других. Если в первых переводах оставались слова: *кулиг* – «саннный поезд», *крупник* – «напиток», *колумбрина* – «пушка большого калибра» и др., то в последующих переводах их уже не было. В угоду критикам, которые считали, что нечего ворошить историю шляхетской Речи Посполитой, патриотические моменты заменялись или вовсе убирались. Шляхтич не мог быть патриотом, он не мог любить свою родину. Подобные моменты подробно освещались нами в докладе «Трилогия» Г. Сенкевича в русском переводе – проблема не только лингвистическая» [7, с. 14–18].

Вполне понятно, что весь авторский текст, а, в частности, рассматриваемые речевые формы этикета (комплименты, похвала, пожелание) наделены в речи персонажей не только историческим колоритом, а обладали определенными сугубо национальными и региональными чертами, что во многом указывает по обратной связи и на происхождение самого автора, национальная память и опыт которого позволили создать колоритные личности, характеризующие эту социальную среду и их эпоху. Таков пан Анджей Кмициц – хорунжий оршанский, смолянин, основная фигура «Потопа», и его возлюбленная Александра Билевич, а также их друзья, родом из смоленской шляхты, или из того дворянства, которое охраняло границы Речи Посполитой со стороны Диких полей.

Можно отметить в речи этих персонажей особую куртуазность формулировок комплимента или стремление высказаться в высоком тоне, если речь

идет о комплиментах в адрес дам, а также куртуазных ответных высказываниях в адрес кавалера. Вместе с тем, отметим употребление в речи мужских персонажей многокомпонентных конструкций в функции пожелания, которые сродни этикетным фразеологическим оборотам или же поговоркам, адресованным «самим себе». Для пояснения скажем, что выражение из нашего современного обихода «Чтоб я сдох!», адресованное в аффекте «самому себе», совсем не является пожеланием причинить себе зло, а скорее всего имеет некий защитный характер, выражающий досаду по случаю неудачно совершенного, неправомерного действия, а вместе с тем скрыто содержит в себе как раз противоположное по смыслу пожелание. К примеру, на прямо поставленный Кмицицом вопрос девушке о том, наречена ли она ему «по воле родителей или по воле сердца?» панна Александра отвечает, «что по воле сердца, но она не до конца в этом убеждена». Кмициц ей в ответ, что, «если это было бы не так, то он бы себя ножом ударил». Этот диалог звучит следующим образом: «— A waćranna moja jesteś z woli rodziców i po sercu. — Po sercu, to jeszcze nie wiem. — Niechbyś nie była, tobym się nożem rchnął!» [10, I, s. 18]. Такое пожелание было высказано в полной надежде, что все же Александра принадлежит ему по собственной воле, по велению собственного сердца. В переводе данный фрагмент представлен следующим образом, который вполне соответствует подлиннику: «— Ты, панна, моя по родительской воле, и по сердцу. — Вот по сердцу ли, я того еще не знаю. — Коли нет, я ножом себя пырну!» [5, с. 90].

Перевод подробный, дословный, даже соединительный союз **и (i)** присутствует в переводе этого высказывания. Интересно, что Александра на равных ставит волю родителей и свои пожелания выйти замуж за нареченного давным-давно в их детстве пана Анджея. Тем самым через употребление автором форм пожелания показаны нравы того времени и той среды, родом из которой происходят пан Анджей и панна Александра.

Похожим по смыслу, но не по характеру исполнения договора, является в тексте другое пожелание А. Кмицица, но здесь видно обращение не столько к «самому себе», а к какому-то мстителю, руку которого направит Бог, см.: «Bijże mnie, kto w Boga wierzy! Bij, nie żałuj!» [10, I, s. 90] и прямое обращение к панне: «— Zetnij szyję! — wołał Kmicic — ale nie gniewaj się!» [10, I, s. 85].

Переводчик передал дословно с полным сохранением трагических оттенков эти фразы: «Бей же меня, кто в бога верует, бей, не жалея!» [5, с. 52], «Руби голову с плеч! — кричал Кмициц. — Только не гневайся!» [5, с. 49]. Интересно, что выражению **zetnij szyję**, где речь о *шее*, в русском о *голове* — **руби голову**: два выражения, переведенные идиоматически, по-разному оформленные, но единые по смыслу.

Польские и русские фразеологические словари нашего времени конкретно этих выражений не отмечают, но содержат другие близкие по значению единицы. В «Фразеологическом словаре польского языка» Ст. Скорупки отмечены фразеологизмы со словом *szyja*: **nałożyć szyję**: «być ściętym» [«положить шею под топор»] и в значении **poderznąć sobie szyję** — «перерезать себе шею» [12, II, s. 292], а в словаре М. И. Михельсона отмечено **голову на отсечение даю** в

иносказательном значении «уверенье, божба» [2, I, с. 204]. В первой фразе весьма характерный призыв в форме обращения к тому, кто верует в Бога, т.е. является истинным христианином, надо понимать, что единоверцем-католиком, ср.: (ten) **kto w Boga wierzy** – (тот) **кто в бога верует**.

Анджей не желает смерти от руки татарина. Прямая и отчаянная речь персонажа-шляхтича наполнена выражениями-обращениями к Богу, затем к любимой, что во многом характеризует речь данной личности – представителя данного социума и той эпохи.

Подобные образные выражения придают тексту экспрессивность. Они подогревают сюжет. Кстати, у Ст. Скорупки выражение **kto w Boga wierzy** – **Кто в бога верует** отмечено со следующим пояснением: «полная экспрессии устаревшая поговорка, обозначающая призыв к немедленному действию» – «powiedzenie ekspresywne, oznaczające wezwanie do nagłej akcji» [12, I, s. 365]. Это «устаревшая поговорка» являлась такой в обиходной речи в период составления словаря, но она употреблением соответствует времени, в котором происходит действие романа. Она сохранилась в речи XIX века во время написания романа, а на нашей памяти она была в польской речи весьма частотной в 60-х годах XX века.

После сцены знакомства этой пары, Кмициц уезжает на постой в усадьбу Александры, где уже поджидали его компаньоны. Оставаясь на постое в усадьбе невесты, компаньоны бесчинствуют, в результате чего пострадала челядь, деревенские жители, а усадьба была поддана огню. Приведенные выше фразы из сцены раскаяния Кмицица строятся при помощи целого ряда многословных выражений с многими противоречивыми смыслами. «– Mój królu! – zawołał wreszcie żalonym głosem – mój klejnocie!.. nie gniewaj się na mnie» [10, I, s. 84]. Кмициц называет свою любимую мужским наименованием – *мой король* и *сокровище*, что получило «исправление» в переводе на *моя королева*: «– Моя ты королева! Мое ты сокровище! – воскликнул он наконец жалобным голосом. – Не гневайся ты на меня...» [5, с. 49]. Александра прогоняет компаньонов. А Кмициц приписывает себе, своему авторитету их угодливость и послушность Александре. Девушка награждена словами похвалы: «– Dalibóg, kawalerska w tobie fantazja!» [10, I, s. 87], ср.: «– Ей-же-ей, кавалерская у тебя удаль!» [5, с. 50]. Выражение **Dalibóg** (**Дай бог**) в переводе заменяется междометием **ей-же-ей**. Александра прямо оценивает поступок своего жениха следующими словами: «– Waćpan nie masz wstydu i sumienia!» [10, I, s. 85], ср.: «– Нет у тебя, пан Анджей, ни стыда, ни совести» [5, с. 49].

Сцена раскаяния строится из высказываний, содержащих раскаяние главного героя, из объяснения в любви и слов отречения от помолвки. См.: «– Waćpan musisz wybierać między mną a nimi, inaczej być nie może» [10, I, s. 87], ср.: «– Пан Анджей, выбирай между мною и ими, иначе я не могу!» [5, с. 51]. Так эта сцена знакомства Александры и Анджея заканчивается, а начиналась она как раз с комплиментов при первой встрече.

Речь о портрете девушки и о самой девушке: «Na Boga! Myślałem, że konterfekt pochlebiony, ale tu, widzę, malarz wysoko mierzył, a chybił» [10, I, s. 17],

ср.: «Я думал, живописец польстил тебе, а вижу, он далеко метил, да промашку дал» [5, с. 14], «– Aj! aj! – mówił – co to za oczki, jakie liczko!» [10, I, s. 22], ср.: «– Ай-ай! – говорил он. – Что за глазки, что за личико!» [5, с. 18]. Интересно здесь употребление совпадающих в польском и русском языках по форме и значению междометий: **Аj! aj! – Ай-ай!**

Некоторые довольно грубые комплименты Кмищица могут смущать читателя польского текста, поскольку, как, например, в следующем случае герой прямо откровенно употребляет слово *gadzina* – дословно *гадина* в адрес пока незнакомой нареченной. Как оправдание такого употребления может послужить пояснение, что слова *ładka gadzina* падают из уст грубого, но пылкого солдата и употреблены до момента личного знакомства. Словосочетание *ładka gadzina* в знач. «ближе незнакомая красавица». См.: «Myślałem sobie tedy, na ów konterfekt oglądając: ładka gadzina, bo ładka, ale ładkich nie brak na świecie...» [10, I, s. 22], ср.: «Думал это я себе, глядя на портрет: красивая девка, ничего не скажешь, да ведь красивых девок хоть пруд пруди...» [5, с. 14]. Переводчик, как видим, заменяет этот неудобный эпитет словосочетанием «красивая девка», в котором слово **девка** стилистически является более низким по отношению к слову **девушка**. Отметим здесь также использование идиоматического выражения **хоть пруд пруди**. Ответные комплименты Александры: «– Oj, niepodobny waćpan do takich, których na nitce wodzą!» [10, I, s. 21], ср.: «– Что-то не похож ты на тех, кого на веревочке водят» [5, с. 17].

Итак, благодаря перу Г. Сенкевича благодарный читатель узнает не только о захватывающих приключениях героев романа, но и о тех речевых средствах этикета, которыми пользовались персонажи романа, а через их речь знакомится с их нравами и обычаями. Путь сравнения подобных многословных форм в подлиннике и способа их перевода в русских текстах позволил задуматься, насколько при необходимой его замене русским соответствием был сохранен колорит произведения, рассказывающего о давно прошедшем времени.

Отметим, что, действительно, колорит и смысл высказывании персонажей был в переводе этих выражении на русский язык полностью сохранен. Часто этот перевод происходил при помощи идиоматических выражений русского языка. Вполне понятно, что переводчик, прежде всего, передавал сюжет произведения, не вдаваясь в детали, но все же через подбор соответствий сохранялась историческая правда взаимоотношений между лицами противоположного пола данной социальной среды в данную историческую эпоху.

Список литературы

1. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб., М., 1880–1882. – Т. 1–4.
2. Михельсон М. И. Русская мысль и речь: Своё и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний. – СПб., 1902–1904. – Т. 1–2.
3. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / РАН, ИРЯ им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: А ТЕМП, 2006. – 944 с.
4. Сенкевич Г. Огнем и мечом: роман / пер. с пол. А. Эппеля, К. Старосельской. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. – 896 с.
5. Сенкевич Г. Потоп: роман / пер. с пол. // Сенкевич Г. Собрание сочинении в восьми томах. – Тула: Арктоус, 1993. – Т. IV. – 495 с.
6. Сенкевич Г. Пан Володыёвский. – М.: АСТ: Астрель, Полиграфиздат, 2011. – 575 с.

7. Шетэля В. «Трилогия» Г. Сенкевича в русском переводе – проблема не только лингвистическая // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: Материалы третьей международной научно-практ. конф., СПб., Гос. полярная академия, 24–26 февраля 2011 г. – СПб.: ГПА, 2011. – Т. 1. – С. 14–18.
8. Brückner, A. Słownik etymologiczny języka polskiego. Wydanie 8. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1998. – 805 s.
9. Sienkiewicz H. Ogniem i mieczem. Powieść. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – Т. I–II.
10. Sienkiewicz H. Potop. Powieść. – Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa w Warszawie, 1929. – Т. I – III.
11. Sienkiewicz, H. Pan Wołodyjowski. Powieść. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. – 711 s.
12. Skorupka, S. Słownik frazeologiczny języka polskiego. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974. – Т. I–II.

Victor Szetela

On Multicomponent Expressions in the Compliment Function and Wishes in the Text of the Novel "The Flood" ("Potop") by Henryk Sienkiewicz in Their Translation into Russian

The article examines the statements containing compliments, praises and wishes in the text of the novel "The Flood", which is part of the historical cycle of the "Trilogy" by the Polish writer Henryk Sienkiewicz. Considering the statements of the characters of the novel from the point of view of their form and content, there is a special courtliness of these formulations, if we are talking about compliments to the ladies, as well as reciprocal statements to the cavalier. Let us also note the case of self-praise. Speech forms of etiquette that characterize the personality of the characters of Henryk Sienkiewicz. Russian translation of these forms from the original into Russian is very interesting in many ways in terms of what means of the Russian language these forms were translated from the original into Russian. The full expressions of the statements uttered by the character at the moment of despair, both in form and in psychological intensity and meaning, are fully transmitted in the Russian translation, which is noted in this article. It is quite clear that speech forms of etiquette of this kind are endowed with a purely national character, in many respects they depend on the national and social affiliation of the characters whose speech characterizes the Smolensk gentry in the era of the end of the XVII century. Russian translation by comparing fragments of the author's (Polish) and Russian texts with the participation of such phrases, phraseological expressions and others, it is shown which units of Russian translation turned out to be the most successful in the artistic transfer of the color of the era and the language of the author, as well as the region in which the action takes place.

Key words: borrowing, multicomponent constructions, sayings, Polish and Russian languages, reduplicate, phraseological and word-forming model, literary translation, etiquette phraseological turns.

For citation: Szetela, V. (2023) On Multicomponent Expressions in the Compliment Function and Wishes in the Text of the Novel "The Flood" ("Potop") by Henryk Sienkiewicz in Their Translation into Russian. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 331–337.

В. В. Цицкун

О проекте электронного словаря потенциальной фразеологии русского языка

В статье рассматривается вопрос создания электронного словаря потенциальной фразеологии русского языка. Представляемое лексикографическое издание – первый опыт словаря, объектом описания которого предполагается сделать потенциальные фразеологические единицы, впервые выявленные в речи идиоматические сочетания (эквивалентные слову), отличающиеся от языковых фразеологизмов отсутствием регулярной воспроизводимости, относительной устойчивостью, привязанностью к контексту и наличием авторства. В работе затрагиваются вопросы, связанные с описанием общих принципов структуры и содержания словаря потенциальной фразеологии, критериев отбора языкового материала для словника. Детально автор останавливается на проблемах построения словарной статьи потенциального фразеологизма, толковании его значения, подборе лексикографических помет.

Ключевые слова: потенциальная фразеологическая единица, потенциальная фразеология, лексикография, фразеография, электронный словарь, фразеологический словарь, словарь потенциальной фразеологии.

Для цитирования: Цицкун В. В. О проекте электронного словаря потенциальной фразеологии русского языка // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 337–345.

Потенциальная фразеология, под которой мы понимаем совокупность не закреплённых узуально и не имеющих словарной регистрации речевых новообразований с некоторыми признаками языковых фразеологических единиц (ЯФЕ), – уникальное в области русской фразеологии явление, границы которого в современной лингвистике до сих пор определены нечётко. Например, в работах отдельных лингвистов прослеживается тенденция к объединению потенциальных фразеологических единиц (ПФЕ) с окказиональными фразеологизмами, однако, на наш взгляд, эти явления разного порядка. Во-первых, ПФЕ в большей мере, чем окказиональные, основываются на языковой норме, во-вторых, для них более характерно образование по образцу или аналогии. И, наконец, ПФЕ, в отличие от окказионализмов, присуща имманентность (внутренняя (инстинктивная) связь с ЯФЕ), которая делает малозаметной творимость и в очередной раз доказывает способность ПФЕ реализовывать скрытые резервы языковой системы (см. подробнее в статье [12, с. 310]). Рассмотрим это на конкретном примере. За счёт взаимодействия свободного словосочетания «держат мяч под водой» с метафорически переосмысленным на его основе потенциальным фразеологизмом в последнем ярко проявляется внутренний образ, внутренняя форма фразеологизма, по определению В. П. Жукова, «живущая в семантической структуре фразеологической единицы и во многом определяющая её семантическую эволюцию» [3, с. 13]): *держат мяч под водой* → *в мяче воздух, и это затрудняет удержание мяча* → *чтобы удержать, надо приложить усилия* → *рано или поздно силы закончатся – мяч выпрыгнет* → *тайное станет явным*. Рассуждая таким образом, можно предположить целостное значение потенциального фразеологизма: *держат мяч под водой* – значит ‘тщетно пытаться скрыть истинное положение вещей’. Конечно, в контексте семантика ПФЕ будет определена чётче, конкретнее, но сути не изменит. (Ср. «Мы бегаем на износ, переживаем без оглядки, терпим и не плачем. Ничто никуда не исчезает – всё внутри. Недавно знакомая психолог описала эту ситуацию с замалчиванием проблемы перед самим собой как способ *спрятать в реку мяч*. <...> Есть мнение, что позволить себе жить счастливо могут немногие – те, кто заработал деньги на это счастье. Нельзя вот просто так проснуться и урчать от удовольствия. Только безумцы могут позволить себе хохотать без причины и танцевать под дождём. Остальные печально смотрят из окна троллейбуса и *держат мяч*. А следующая остановка «Альцгеймер» (Т. Сулимова, газета «7я», 2018 г.) (Курсив здесь и далее наш. – В. Ц.).

Частота употребления в речи (письменной, устной, виртуальной) фразеологических новообразований разного рода постоянно растёт, так фразеологическая система как наиболее гибкая языковая структура реагирует на стремительно меняющиеся социально-политические, культурные условия жизни современной России. Высокий процент новообразований приходится на потенциальную фразеологию: в количественном отношении потенциальные фразеологизмы неисчислимы. Однако, несмотря на обилие и разнообразие лексикографируемого материала, ПФЕ до настоящего времени не классифицированы и не подвержены фразеографической обработке – лексико-грамматической и/или стилистической, в то время как словари тех же окказионализмов («Словарь окказионализмов русского языка» С. Б. Козинец [6]), различного рода других новообразований (паремий, крылатых выражений, перифраз и т. п.), как правило, отражающих инновации конкретного автора или группы авторов («Большой словарь крылатых выражений А. С. Грибоедова («Горе от ума»)» В. М. Мокиенко и др. [7]; «Лев Толстой в языке и речи. Словарь инноваций (лексика, фразеология, афористика)» Ю. В. Архангельской [1]; «Фразеологизмы в творчестве В. М. Шукшина: словарь фразеопотреблений» С. А. Парфёновой [8]; «Словарь языка Забайкальского писателя В. И. Балябина» М. Г. Сандуевой [9] и др.), в отечественной лексикографии нередки.

Поэтому одной из актуальных проблем современной лексикографии (фразеографии) считаем создание словаря потенциальной фразеологии (далее – Словарь ПФ). Как известно, составление любого лексикографического (фразеографического) произведения следует начинать с выработки его концепции, освещения принципов построения словаря, формирования его макро- и микроструктуры, определения содержания и объема лингвографируемого материала. В настоящей статье предпринята попытка представить проект словаря, объектом описания в котором предполагается сделать ПФЕ – «одноразово употреблённые в речи индивидуально-авторские образования (непредикативного или предикативного характера) с определённой степенью семантического расхождения между словами-компонентами, используемыми в этом конкретном выражении, и словами (лексическими единицами) в их свободном употреблении» [11, с. 50]. До сих пор потенциальные фразеологизмы в силу своей уникальности и прихотливости (факты речи, относящиеся к фразеологическим новообразованиям и обладающие своим набором категориальных черт, но при благоприятных условиях способные перейти в разряд нефразеологизмов, узуальных ФЕ и т. д., что сегодня и происходит, например, с оборотами *освоить деньги*, *грешить хайпом*), не были собраны в одном лексикографическом издании.

Проектируемый словарь потенциальной фразеологии ввиду специфики представленного в нем фразеографического (точнее – неографического) материала, требующего репрезентации в постоянно обновляемом продукте, видится как словарь электронный (компьютерный), интерактивный. Именно электронный формат и гарантирует эффективную реализацию основной цели неографии: с одной стороны, не отстать от развития языка, как можно быстрее подвергнув словарной регистрации всё вновь появившееся в нём, с другой –

форсировать процесс лингвистического и статистического анализа речевых и языковых инноваций.

Интенсивное развитие компьютерной лексикографии, одного из разделов прикладной лингвистики, открывает для этого большие возможности: специальные программы электронных словарей уже сегодня позволяют не только в автоматическом режиме хранить и обрабатывать текстовую информацию, обеспечивать составление и ведение словарей, но и самим пользователям участвовать в формировании контента словаря, регулярно и свободно пополняя его. Работа над созданием любого электронного лексикографического продукта ведётся в двух направлениях: лингвистическом и информационно-технологическом. Собственно лингвистическое – подготовительное – направление работы состоит в сборе, систематизации и классификации лексикографического материала для лингвистических баз данных, на основе которых впоследствии и формируются словник словаря, отдельные словарные статьи. Деятельность же по техническому воплощению электронного словаря направлена прежде всего на разработку его программного обеспечения – совокупности определенных программ, благодаря которым использование лексикографического произведения будет одинаково эффективно и для составителей словаря, и для его пользователей, а также нацелена на решение ряда проблем, непосредственно связанных с составлением, ведением словаря и способом презентации лексикографического материала в гипертекстовом словарном пространстве.

В настоящее время ведётся работа над созданием рабочей версии компьютерной программы для электронного Словаря ПФ, который мыслится нам как особый вид онлайн-словарей, аналогичный Викисловарю, онлайн-словарю слов и фраз англоязычного сленга Urban Dictionary и др., основанных на программном обеспечении для создания и функционирования веб-сайта, чей контент, используя браузер, формируют сами пользователи. Помня, что словари оцениваются по приносимой ими пользе [2, с. 51], обозначим целевую аудиторию будущего Словаря ПФ. Практическая значимость рассматриваемого фразеологического продукта должна быть оценена разными категориями пользователей: как теми, чья профессиональная деятельность связана с журналистикой, редакторской правкой, писательским мастерством и т. д., так и теми, кто только совершенствует свои общие речевые навыки, развивает творческие способности; как исследователями, в чьё поле зрения попадает феномен потенциальной фразеологии, так и обучающимися, формирующими свои предметные общезыковые и узкоспециальные (фразеологические и фразеологические) умения и навыки. Следовательно, при разработке структуры программного обеспечения такого словаря важно, во-первых, выработать алгоритмы автоматической обработки, хранения и систематизации лингвистических баз данных, во-вторых, создать интуитивно понятный для любой пользовательской категории интерфейс, при помощи которого будет легко осуществляться ввод–вывод этих данных в систему и вторичная их обработка группой исследователей и/или модераторов. Понятно, что при этом и навигация внутри словаря должна быть удобной, и подача информации в словнике доступной, и сам поиск эффективным и быстрым.

Так, пользователь, нашедший и/или создавший фразеологическое новообразование, вводя его в систему, получает мгновенный программный отклик о наличии/отсутствии такового в лингвистической базе данных словаря. При условии отсутствия словосочетания в базе данных, пользователю предлагается заполнить форму определённого образца, в которой следует указать вводимое фразеологическое новообразование, по возможности дать определение/истолковать его значение, сопроводив текстовой иллюстрацией из информационного источника. Введенный пользователем лексикографический материал автоматически попадает в первичную («предмодерационную») базу данных словаря.

Проверка соответствия введённого пользователем новообразования разряду ПФЕ осуществляется в два этапа. Учитывая уникальность лексикографического материала, полной автоматизации процесса проверки (по крайней мере, сразу) достичь не удастся: после автоматической обработки текстовой информации свободные и метафорически (реже метонимически) переосмысленные (если таковые имеются) словосочетания эквивалентного состава будут собраны вместе во вторичной лингвистической базе данных словаря. Отграничить одни от других сможет только специалист (фразеолог, фразеограф и т. п.), изучив контекстное окружение генетически (по происхождению) связанных словосочетаний. После признания модератором индивидуально-авторского новообразования ПФЕ оно, с внесёнными в толкование его значения коррективами, помещается в основную лингвистическую базу данных словаря, которой могут пользоваться как составители, так и пользователи словаря.

Таким образом, в сборе лексикографического материала для будущего Словаря ПФ смогут участвовать все, а вот в отборе ПФЕ для основной лингвистической базы данных – только специалисты, опираясь на категориальные признаки потенциальных фразеологизмов и следуя строгому алгоритму отбора. Лишь при условии алгоритмизированной системы отбора лексикографического материала и правильно организованном со стороны специалистов (фразеологов, фразеографов и др.) контроле над этим отбором можно будет обеспечить регулярное обновление Словаря ПФ впервые проявившимися в речи индивидуально-авторскими новообразованиями. И, пока отсутствует унификация методов автоматизации составления и ведения словарей, будет осуществляться поиск новых подходов к отражению предметной области лексикографического произведения.

К слову, в качестве специалистов по отбору и систематизации подходящего фразеологического материала могут быть привлечены и студенты старших курсов филологических направлений, ведущие исследования в области потенциальной фразеологии. Своего рода апробация участия студентов-лингвистов в формировании контента для будущего словаря потенциальной фразеологии проводилась в рамках изучения дисциплины «Лексикология и фразеология современного русского языка» в Севастопольском государственном университете. Чтобы развить познавательный интерес студентов, мотивировать их к изучению фразеологии, занимающей особое место в системе языка и характеризующейся открытостью новому, необычному, преподавателем был

выбран метод проекта, цель которого и заключалась в пополнении содержательной части (лингвистическом обеспечении) словаря потенциальной фразеологии [13, с. 269]. Реализация проекта как раз и началась с погружения в суть понятия «потенциальный фразеологизм» и выработки алгоритма идентификации ПФЕ в газетно- публицистических текстах. Чтобы выявить потенциальный фразеологизм, необходимо было:

1) в процессе чтения газетного текста выделить обороты, обладающие целостным значением;

2) исключить принадлежность выявленных новообразований к языковым фразеологическим единицам, для чего провести сверку с лексикографическим (фразеографическим) материалом имеющихся фразеологических словарей;

3) зафиксировать одноразовость употребления выявленного новообразования, обработав информацию через поисковую систему, например, Национального корпуса русского языка;

4) составить карточку ПФЕ по образцу (дать толкование, подобрать синоним и т.п.).

В ходе проекта поиск ПФЕ осуществлялся в текстах интернет-изданий «Взгляд», «Литературная Россия», «Литературная газете», «Газета.Ru», «НОЖ» и др., в результате чего удалось идентифицировать и описать более 20 потенциальных фразеологизмов. Все они будут включены в лингвистическую базу данных Словаря ПФ, которая продолжает формироваться и в настоящее время путём последовательной обработки газетно-журнальных текстов различных печатных и интернет-изданий. С одной стороны, сбор лексикографического материала продолжают команды-разработчики, с другой – потенциальные пользователи результатов проекта – студенты-лингвисты, переводчики, журналисты, а также преподаватели связанных с лингвистикой кафедр.

Электронный формат проектируемого Словаря ПФ значительно облегчает и решение проблемы расположения ПФЕ в словнике: благодаря применению гипертекстовой технологии поиска и индексации информации в системе базы данных компьютерного словаря появляется возможность разноуровневого поиска ПФЕ, основанного на линейных и/или иерархических связях между компонентами. Во-первых, поиск можно будет осуществлять по любому из компонентов ПФЕ, а также исходя из тематического принципа организации лексикографического (фразеографического) материала, реализуемого путём разбивки ПФЕ на тематические группы, подобные, например, тематическим группам в словаре-тезаурусе В. И. Зиминой: от широких, формирующих крупные блоки – главы «Человек», «Общество», «Здоровье» и т. д., к узким, формирующим разделы к каждой главе. Глава «Человек», например, имеет разделы «Человек как он есть», «О недостатках людей», «О несхожести людей» и под. [5]. О расположении ПФЕ в соответствии с их смысловой близостью и о критериях формирования тематических групп можно будет говорить по мере наполнения содержательной части Словаря ПФ. Например, потенциальный фразеологизм *человек без кожи*, проявившийся в контексте «Как и другие интернатские дети, она остро реагировала на любую критику, зависела от мнения окружающих,

человек без кожи, педагоги из «Большой перемены» всё еще помогают преодолеть ей этот барьер» (<https://takiedela.ru/2018/01/ovca-iisusa/>) в значении ‘тот, кто остро реагирует на любую критику, зависит от мнения окружающих’, в Словаре ПФ отобразиться и при клике на слове «человек», и при клике на слове «кожа», а также при клике на тематическую группу «Человек» или «Проблемы человека».

Что касается построения и оформления словарной статьи, толкования значения ПФЕ, то здесь мы опираемся на опыт создателей печатных (бумажных) фразеологических словарей русского языка: А. И. Молоткова, В. П. Жукова [10]; А. В. Жукова [4] и др. и, следуя их практике, включаем в словарную статью следующие элементы:

- 1) заголовок (заглавный потенциальный фразеологизм);
- 2) пометы, указывающие на эмоционально-экспрессивную и/или стилистическую (*книжн., разг., прост., шутл., неодобр., одобр.*), если таковые имеются, а также на грамматическую (морфологическую) характеристики потенциального фразеологизма (*глагольный, наречный, субстантивный, адъективный*);
- 3) толкование фразеологического значения с опорой на отнесённость ПФЕ к определённому грамматическому разряду;
- 4) иллюстративный материал, представленный в виде цитат из газетно-журнальных текстов печатных и интернет-изданий.

Приведём несколько фрагментов из проектируемого словаря, которые могут дать представление о его содержании.

ПОПУТНЫЙ ГАЗ. *Книжн.* Сопутствующее основному, дополнительное полезное средство. *Если что-то поменяется и мне в кайф будет выкладывать какие-то фото или посты, тогда начну. Да, это ещё одна коммуникация с моим зрителем, с людьми, которым я интересен. Поэтому для меня это попутный газ. То есть в шахте происходит одно, скважина работает, а попутный газ надо правильно использовать, чтобы он не просто улетал, а хоть небольшую, но пользу приносил...* // «7Я», 23–29.10.2018 г.

ИЗ <МЯГКИХ ДОМАШНИХ> ТАПОЧЕК НЕ ВЫТАЩИТЬ. *Разг., шутл.* Невозможно заставить работать. *Но пройдет время – и эту технологию, как ты верно заметила, начнут осваивать вполне живые исполнители. Не исключу, что поначалу честно: к вам, дорогие друзья, едет моя голограмма. Но с развитием технологий, когда изображение уже не отличить от оригинала, боюсь, прототип уже будет с дивана не согнать и из мягких домашних тапочек не вытащить* // «7Я», 23–29.10.2018 г.

В заголовке словарной статьи в ломаных скобках даётся факультативная часть (компонент) ПФЕ.

Сбор ПФЕ, изучение их состава и структуры, значения и особенностей функционирования играют важную роль в социально-историческом, лингвокультурологическом, познавательном и собственно лингвистическом отношениях. Представленный в статье проект электронного «Словаря потенциальной фразеологии» – презентация нового, не имеющего аналогов ни в отечественной, ни в зарубежной лексикографии (фразеографии), фразеографического (в

том числе неографического) произведения, практическая ценность которого неоспорима. Во-первых, создание такого словаря не только облегчит поиск новых экспрессивно-окрашенных средств выразительности представителям творческих профессий, связанных с написанием, составлением и переводом текстов, но и будет способствовать распространению и популяризации фразеологических единиц как культурных знаков. Во-вторых, большой и разнообразный, при этом еще и новый, фразеографический материал, составивший основу этого словаря, станет предметом для исследования источников пополнения фразеологического фонда русского языка, процессов и способов фразеобразования, которые реализуются в русской речи современного периода, также позволит апробировать и выработать универсальные принципы лексикографической работы с подобными речевыми явлениями. А фиксация тенденций развития языка в обществе вплотную подведёт лингвистов, и с этим не поспоришь, к такой перспективной области языкознания, как прогнозирование языкового развития [2, с. 221].

Список литературы

1. Архангельская Ю. В. Лев Толстой в языке и речи: словарь инноваций (лексика, фразеология, афористика). – Тула: ТППО, 2016. – 325 с.
2. Дубичинский В. В. Лексикография русского языка: учеб. пособие. – М.: Наука: Флинта, 2008. – 432 с.
3. Жуков В. П., Жуков А. В. Русская фразеология. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2006. – 408 с.
4. Жуков А. В., Жуков М. Е. Словарь современной русской фразеологии. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2016. – 416 с.
5. Зимин В. И. Словарь-тезаурус русских пословиц, поговорок и метких выражений: более 22 000 пословиц, поговорок, молвушек, присловий, приговорок, присказок, загадок, примет, дразнилок, считалок, происхождение, пояснение. – М.: АСТ-Пресс, 2008. – 729 с.
6. Козинец С. Б. Словарь окказионализмов русского языка. – М.: Флинта, 2019. – 224 с.
7. Мокиенко В. М., Семенец О. П., Сидоренко К. П. Большой словарь крылатых выражений А.С. Грибоедова («Горе от ума»). – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 800 с.
8. Парфёнова С. А. Фразеологизмы в творчестве В. М. Шукшина: словарь фразеопотреблений. – Саратов: Вузовское образование, 2022. – 467 с.
9. Сандуева М. Г. Словарь языка забайкальского писателя В. И. Баябина; под науч. ред. Л. М. Любимовой; Забайкал. гос. ун-т. – Чита: ЗабГУ, 2016. – 224 с.
10. Фразеологический словарь русского языка: свыше 4 000 словарных статей; под ред. А. И. Молоткова. 2-е изд., стереотип. – М.: Сов. Энциклопедия, 1968. – 543 с.
11. Цицкун В. В. К вопросу о потенциальных фразеологических единицах // Гуманитарно-педагогическое образование. – 2019. – Т. 5. – № 2. – С. 45–51.
12. Цицкун В. В. Потенциальные фразеологизмы в аспекте синхронного фразеобразования (на материале русского языка) // Пушкинские чтения–2021. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: Материалы XXVI Международной научной конференции; отв. ред. Т. В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2021. – С. 303–313.
13. Цицкун В. В. Лингвистический проект по составлению словаря потенциальной фразеологии как одна из форм организации обучения фразеологии в вузе // Русский язык в глобальном научном и образовательном пространстве: Сб. материалов Международного научного конгресса. – М.: ГИРЯ им. А. С. Пушкина, 2021. – Т. 1. – Ч. I. – С. 269–272.

Violetta V. Tsitskun

The Project of the Electronic Dictionary of Russian Potential Phraseology

The author of the article deals with the question of creating the electronic dictionary of Russian potential phraseology. This lexicographical edition is the first attempt to create a dictionary, the description object of which is supposed to be the potential phraseological units. They are idiomatic combinations equivalent to the word itself, discovered in the language for the first time and distinguished from the linguistic phraseological units by the lack of regular reproducibility, relative stability, attachment to the context and authorship. The article concerns the questions of the general principles of structure and contents of the potential phraseology dictionary, the selection criteria

of the dictionary language material. The author studies in detail the structure of the potential phraseological unit dictionary article, interpretation definition, lexicographical labels selection.

Key words: potential phraseological unit, potential phraseology, lexicography, phraseography, electronic dictionary, phraseology dictionary, dictionary of potential phraseology.

For citation: Tsitskun, V. V. (2023) The Project of the Electronic Dictionary of Russian Potential Phraseology. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 337–345.

Е. В. Карпова, Т. Н. Пермякова

Интерпретационный потенциал сочетания *по факту*

Процесс перехода знаменательных слов в класс служебных в последнее время становится все более активным. Этот феномен интересен лингвистам с точки зрения его разноаспектного научного освещения. Описывая пласт единиц, который условно можно назвать промежуточным, исследователи пока не решили вопрос о том, к какой существующей классификации частей речи его можно отнести. Также в современной лингвистике остается открытым вопрос о номинации единиц, переходящих из класса знаменательных в класс служебных. На примере функционирования сочетания *по факту* в современных текстах раскрывается интерпретационный потенциал данной единицы, в частности, предпринимается попытка определить принадлежность такой единицы к определенной части речи, а также ее семантические и прагматические особенности.

Ключевые слова: грамматика, служебная лексика, гибридные слова, интерпретационный потенциал.

Для цитирования: Карпова Е. В., Пермякова Т. Н. Интерпретационный потенциал сочетания *по факту* // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 345–351.

Процесс перехода знаменательных слов в класс служебных в последнее время становится все более активным. Этот феномен интересен лингвистам с точки зрения его разноаспектного научного освещения. Описывая пласт единиц, который условно можно назвать промежуточным, исследователи пока не решили вопрос о том, к какой существующей классификации частей речи его можно отнести. Также в современной лингвистике остается открытым вопрос о номинации единиц, переходящих из класса знаменательных в класс служебных. В статье на примере функционирования сочетания *по факту* в современных текстах раскрывается интерпретационный потенциал данной единицы, в частности, предпринимается попытка определить принадлежность такой единицы к определенной части речи, а также ее семантические и прагматические особенности.

Появление сочетания, существенно отличающегося от нормативного, обуславливает прежде всего необходимость своего обозначения: *Крышу прошлые хозяева по всем документам починили, а по факту не починили: деньги на ремонт потрачены, понимаете, а дырки в крыше остались* (К. Серебренников, А. Архангельский). Актуальность обращения к описанию предложно-падеж-

ного сочетания *по факту* определяется необходимостью дифференцированного описания языкового факта, обладающего потенциями, анализ которых позволяет причислить его к ряду объектов современной грамматики употреблений, описание которой связывается с корпусным подходом к анализу устной речи: учет данных анализа речевого материала обеспечивает возможность пересмотра имеющихся лингвистических сведений практически на всех уровнях языковой системы [1, с. 178], методики которой позволяют изучать разного рода переходные явления, отражающие тенденции, характерные для устной коммуникации. Медиакоммуникация, прежде всего в части ее жанровых разновидностей, демонстрирующая взаимодействие устной и письменной форм языка, также естественным образом отражает данные тенденции.

Исследователи в течение значительного времени отмечают возрастающую активность употребления предлога *по* в речи, обращая особое внимание на сложность четкого определения его семантики (К. С. Горбачевич, Н. С. Валгина, Н. Ю. Шведова и др.). Семантика предлога в ряде требующих осмысления употреблений характеризуется как «самое общее значение отношения» [2, с. 58–59]. Последнее обстоятельство имеет следствием как некоторые преимущества конструкций с данным предлогом, так и трудности их оценки. Так, употребление конструкций с предлогом *по* оценивается как целесообразное в тех случаях, когда оно «способствует «конденсации» текста, сокращению конструкции и ее большей емкости» [2, с. 58–59], иными словами, выполняет компрессивную функцию. Вместе с тем представляется необходимым поставить вопрос об оценке расширения возможностей использования конструкции – тех случаев, которые не соответствуют современной литературной норме и вызывают затруднение в вопросах интерпретации и употребления в силу естественной лакуны в описании системных явлений, например, в описаниях русских синтаксисом [3].

Попытки описания репертуара возможностей сочетаний с предлогом *по* связаны и с их дистрибуцией. В центре внимания лингвистов оказываются прежде всего официально-деловой стиль, газетная речь и, так называемая, естественная устная речь. Так называемые «отношения общего касательства» рассматриваются применительно к научному стилю речи. Так, Н. Г. Наумова предлагает основанную на типах синтаксических отношений классификацию значений предлога *по* в текстах официально-делового и научного стилей. В ее работе нормативное сочетание обнаруживается в описании присущего научному и официально-деловому стилям смыслового оттенка предлога ‘действовать на основании неких данных, фактов’. В качестве причины названа актуальность для обоих стратов языка опоры в действиях на какие-либо основания: «...в научном стиле при этом чаще ссылаются на научные работы и другие источники информации, в официально-деловом – на факты и данные...»; приводится пример: « **По фактам хищений... принимает меры** (Организационно-правовые основы деятельности Вятского государственного гуманитарного университета)» [4, с. 48].

Предложно-падежное сочетание *по факту* сохраняет, на наш взгляд, в своем значении компоненты семантики исходного существительного, которое в толковых словарях описывается следующим образом: «**Факт** 1. Истинное событие, происшествие, явление. 2. *обычно в знач. сказ.* Реальность, действительность. 3. *в знач. утвердительной частицы. прост.* Употребляется в значении: *верно, несомненно, действительно, конечно*» [5].

Чтобы выявить особенности функционирования *по факту*, мы проанализировали высказывания с этим сочетанием, воспользовавшись данными Национального корпуса русского языка. Заметим, что языковые единицы, подобные исследуемой нами, пока трудно поддаются описанию, поскольку новые для них признаки еще не устоялись. Многие из таких единиц находятся в процессе грамматикализации, причем на разных его этапах, «на разном расстоянии от исходной формы» [1].

Рассмотрим пример.

И тот факт, что СМИ опять этот вопрос раздувают, обращаясь за комментариями к экспертам по экспертам, которые вообще не понимают то, о чем они пишут, что такое стриминг, из чего состоит сумма доходов стримера (это по факту обычные пожертвования от зрителей стримера), вызывает у меня только негатив, – сообщил «Ведомостям» Иванушкин (НКРЯ. Ведомости, 2021.10).

В данном примере говорящий, употребляя сочетание *по факту*, представляет описываемую ситуацию как факт, который не нуждается в доказательствах, внушая тем самым свою уверенность и адресату. При этом говорящий выносит суждение по поводу этой ситуации, поясняя ее. В данных контекстах, как нам кажется, предложно-падежное сочетание *по факту* можно заменить на сочетания *на самом деле, в действительности*. Иными словами, исследуемая единица выступает в наречном значении.

Рассмотрим еще примеры. «*Теоретически более раннее начало каникул должно снизить распространение вируса в коллективах, – отметил Парамонов. – Но по факту дети будут гулять по торговым центрам, ходить в гости – ничего не изменится*». (НКРЯ. Ведомости, 2021.12).

«*Согласно нормам Трудового кодекса, в меры госгарантий по оплате труда работников в том числе входит обеспечение повышения уровня реального содержания зарплаты в связи с ростом потребительских цен на товары и услуги. Эта норма обязательна для госорганов, органов местного самоуправления, государственных и муниципальных учреждений и работодателей внебюджетной сферы деятельности. Но по факту руководители частных предприятий эту норму не исполняют, указывают авторы инициативы*». (НКРЯ. Парламентская газета, 2021.09).

Эти примеры иллюстрируют ситуацию, когда в высказываниях с сочетанием *по факту* говорящий делает акцент на реальности ситуации, противопоставляя ее ситуации идеальной, которая возможна, ожидаема и которая описана в предшествующем высказывании. Отметим, что в подобных контекстах

исследуемая единица всегда находится в абсолютном начале предложения, часто в сочетании с союзами **но** или **а**, и, как нам кажется, может выступать как текстовая скрепа.

В нашей выборке встретились контексты, в которых автор не сомневается в достоверности описываемой им ситуации, считая возможные сомнения в данном случае совершенно несущественными. Например: «*Ранее участники дальневосточной ипотеки могли взять льготный кредит только на первичное жильё, то есть квартиры в новостройках. Но в моногородах Дальнего Востока последние несколько лет почти не строили новые дома. В итоге программа **по факту** не работала...*» (НКРЯ. Парламентская газета, 2021.12). Ср.: **По факту не работала** = *значит не работала* – автор настаивает на этом **факте**, не принимая во внимание другие мнения.

Интересные случаи употребления сочетания **по факту** мы выявили и в устном подкорпусе НКРЯ, например: «[№ 7, муж, 44, 1960, инженер] *Не знаю / у меня как-то гораздо больше к евро приоритет / чисто психологически / я Штаты очень не люблю. И потом / евро сейчас потверже по отношению к рублю / даже / **по факту** говоря / евро сейчас котироваться должна крепче*» (НКРЯ. Беседа с социологом на общественно-политические темы, Санкт-Петербург) (2004). В данном примере, как нам кажется, автор высказывания намеренно использует ненормативное сочетание **по факту говоря** вместо более уместных **по правде говоря, честно говоря**, поскольку в сознании носителей языка связь между исходным словом **факт** и исследуемым сочетанием еще довольно прочна. Для говорящего в данном случае важно сделать с помощью этих вводных слов мощный акцент на реальности информации, которую он общает, на ее истинности.

Сложность описания семантики единицы в ненормативном употреблении и в то же время наблюдаемое распространение такого употребления в так называемых нестрогих сферах нашли отражение и в запросах носителей языка и подтверждаются наблюдениями над метарефлексией в Глобальной сети. Медиакоммуникация содержит запросы носителей языка, касающиеся семантики сочетания **по факту** и частично связанных с ней вопросов правописания: *Что значит выражение «по факту»? Например, в беседе отвечают собеседнику этим выражением.* Запросы нередко содержат некоторую неопределенность описания. Отвечающие апеллируют к различным значениям и функциям предложно-падежного сочетания – от связанных с лексическим значением имени в составе предложно-падежного сочетания до подтверждения, одобрения – во всех комментариях – определенного высказывания (*говорить по факту*). Ср.: «*Ответ 1: Говорить по факту – означает говорить по той теме которая в данный момент идёт. Не отвлекаясь на другие темы. Точность, достоверность происходящего, либо происшедшего уже, это результат какого-либо действия. Ответ 2: не соглашусь. Факт не может быть длящимся, факт – это уже состоявшееся и зафиксированное событие. Следовательно, говорить "по факту" это говорить о чём то, что уже определённо состоялось и кем-либо*

или чем-либо зафиксировано. Ответ 3: "По факту" это одобрение какого либо высказывания, подразумевая, что человек разложил всё по фактам, нигде не погрешил против истины. Это если коротко. Можно подробнее, но мне лень...» ((Яндекс.Кью) (Здесь и далее в цитируемых фрагментах сохранено авторское написание. – Е. К., Т. П.).

Часть запросов связана с правилами правописания существительных с предлогом: *Как правильно писать: «по-факту» или «по факту»?* Ответы ориентированы на формальное соответствие объекта запроса предложно-падежной форме существительного безотносительно к функции, представление о которой, как кажется, стало причиной обращения: **По факту или по-факту пишется раздельно или через дефис, можно понять, если определить часть речи и грамматическую форму слова. Мы оплатили разговор по телефону по факту. Оплатили по чему? по факту. Это слово представляет собой существительное в форме дательного падежа с предлогом. Между предлогом и словом можно вставить определение в виде местоимения или прилагательного: по этому факту; по данному факту. Этот прием проверки ясно доказал, что слово "по факту" пишется **раздельно** с предлогом.** Далее автор ответа подчеркивает отличие рассматриваемого случая от правил правописания приставки *по-* в составе наречий: *Отличаем от написания приставки по- в составе наречий с суффиксами -ому/-ему, -и....*

Часть запросов носителей языка связана с пунктуационным оформлением единицы, например: *Является ли «по факту» в значении «на деле, фактически» вводным словом?* Ответ справочной службы сайта «Грамота.ру» корректен и однозначен: *Эти слова не являются вводными и не обособляются,* однако очевидно, что вопрос в более широком смысле не случаен и не исчерпан. Ответы на различного уровня ресурсах Глобальной сети ориентированы на немногочисленные и непроверенные данные в части описания семантики сочетания (и в этом смысле они отмечены на непрофессиональных ресурсах и в силу преимущественно интуитивного толкования характеризуются расплывчатостью и неполнотой) или же на нормативное употребление предложно-падежного сочетания с обязательным распространением формой родительного падежа.

Сочетание *по факту* на вики-ресурсах в целом квалифицируется как устойчивое, попытки его описания содержат уточнение лингвистического статуса (*Используется в качестве наречия*), описание произношения ([pɐ ˈfaktɐ]) и интерпретируется следующим образом: *'обозначает то, что было в действительности, в противоположность субъективному восприятию или воспоминаниям'*. При этом попытка лексикографического описания не содержит никаких данных в аспекте лексической парадигматики. Существенным представляется отсутствие иллюстративного материала (*Отсутствует пример употребления*): использование единицы характеризуется разнообразием.

«Промежуточный характер» объекта подтверждается результатами эксперимента, в ходе которого студентам – будущим филологам младших курсов

был предложен ряд микротекстов, включающих сочетание *по факту*. Выбор респондентов не случаен: «...амбивалентность студента как ЯЛ (языковой личности. – Е. К., Т. П.) обусловила определенные свойства его идиолекта, который включает в себя элементы разных форм русской национальной речи: литературный язык, более или менее соответствующий его нормам, устная разговорная речь, групповые жаргоны и т. п.», особым образом отмечается владение молодежным (студенческим) сленгом [5, с. 114]. Респондентам было предложено в числе прочего подобрать синонимы с учетом контекста случаям «нетривиального» в нормативном аспекте употребления единицы (*Подберите синоним/синонимы к единице «по факту» с учетом контекста употребления в каждом примере*).

Два примера демонстрировали участие исследуемого элемента в выражении семантики противопоставления информации разного рода, в значении «фактически», – получившее широкое распространение в различных сферах коммуникации. Ср.: «У меня всё сосчитано, – молодой человек показал мне собственный «путевой лист», – должен был проехать уже 25 часов, а **по факту** – только 18» и «В 2000 году военные передали в муниципальную собственность 12-квартирный жилой дом, однако при этом объект оказался настолько засекречен, что в реестре городской недвижимости до сих пор не значится. Раз на бумаге нет, а **по факту** есть, то привидением его, вроде бы, не назовешь».

Большинство респондентов характеризуют употребление как нормативное, при этом квалифицируя данные высказывания как элементы разговорной речи (что можно с определенной долей осторожности отнести к выражению представлений о внутренней норме страта). В ряду синонимов были названы единицы *действительно, в действительности, на самом деле, на деле, реально*. При этом лексема *фактически* в качестве синонима элемента *по факту* упоминается в единичных случаях.

Близким по значению к приведенным примерам представляется употребление единицы в следующем контексте: *По факту* вуз никакое не учреждение, а самостоятельно хозяйствующий субъект. Оценки статуса учебного заведения противопоставляются друг другу, одна из характеристик представлена как соответствующая, с точки зрения автора, реальному положению дел в определенном ключе. Противопоставление «усматривается» респондентами, что выражается подбором синонимов: *на самом деле, на деле, в реальности*. Однако в ряду синонимов применительно к данному случаю появляются элементы, маркированные стилистически и/или выражающие субъективное представление говорящего о содержании высказывания: *вообще, вообще-то, так то; если честно, если реально говорить*.

Сочетание семантики '*по причине*' и '*на основании*' представлено в следующем случае употребления единицы: *Почти все герои романа «Фигурные скобки» иррациональны по факту своей профессии*. В ряду синонимов единицы, так или иначе указывающие на причину: *по роду, по причине, из-за....*

Семантическая смежность выбранных языковых фактов, конструктивные особенности употребления исследуемой единицы в сочетании с широким распространением подобных явлений в речи позволяют говорить в ряде случаев о явлениях, далеко не всегда распознаваемых носителями языка, равно как и об их переходном характере.

Таким образом, можно сделать вывод, что многие предложно-падежные сочетания как грамматические формы в русском языке характеризуются, по словам Т. С. Сулимовой, «отсутствием статусной константности». Определить грамматический статус таких единиц, как сочетание *по факту*, пока не представляется возможным, поскольку, как было сказано выше, они находятся в процессе грамматикализации, на одном из его этапов. Выявление и описание интерпретационного потенциала единиц переходного типа представляет интерес не только «при составлении словарных статей и детального лексикографического портретирования единиц активного русского лексикона, но и для осознания непрерывности и постепенности языковой эволюции» [1].

Список литературы

1. Богданова-Бегларян Н. В. Методика шкалирования как инструмент описания грамматики современной русской речи // Русская грамматика в диалоге научных школ, направлений, методов: сборник научных статей / отв. ред.: Е. С. Шереметьева, Е. А. Стародумова, А. А. Анисова. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного федерального университета, 2022. – С. 178–186.
2. Грамматическая правильность русской речи. Стилистический словарь вариантов / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН; Л. К. Граудина, В. А. Ицкович, Л. П. Катлинская. – 3-е изд., стер. – М.: Астрель; АСТ, 2004. – 555 с.
3. Золотова Г. А. Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. 2-е изд., испр. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 440 с.
4. Наумова Н. Г. Особенности семантики и функционирования предлога по в современном русском языке (на материале текстов научного и официально-делового стиля) // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 441. – С. 44–53.
5. Словарь русского языка: В 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. – Т. 4. – 797 с.

Elena V. Karpova, Tatyana N. Permyakova

The Interpretative Potential of the Combination of *po faktu*

The process of transition of significant words into the service class has recently become more and more active. This phenomenon is interesting to linguists from the point of view of its diverse scientific coverage. Describing a layer of units, which can be conditionally called intermediate, researchers have not yet solved the question of which existing classification of parts of speech it can be attributed to. Also, in modern linguistics, the question of the nomination of units passing from the class of significant to the class of official remains open. In the report, using the example of the functioning of the combination *po faktu (on the fact)* in modern texts, the interpretative potential of this unit is revealed, in particular, an attempt is made to determine the belonging of such a unit to a certain part of speech, as well as its semantic and pragmatic features.

Key words: grammar, service vocabulary, hybrid words, interpretative potential.

For citation: Permyakova, T. N., Karpova, E. V. (2023) The Interpretative Potential of the Combination of *po faktu*. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 345–351.

В. В. Королева, Ю. С. Иванова

Вербальные и невербальные средства в заголовках статей как элемент пропаганды (на материале газеты Владимирской губернии «Красная молодежь» 20-х годов XX века)

В статье на материале 1920-х годов регионального печатного издания «Красная молодежь» Владимирской губернии рассматривается система вербальных и невербальных (параграфемных) средств в заголовках, которые используются как элемент пропаганды. Рассмотрены несколько уровней вербальных средств манипулирования, обозначены функции заголовка в журналистском материале. Актуальность исследования заключается в необходимости описания средств воздействия на сознание граждан посредством газетного текста в советский период истории.

Ключевые слова: речевое воздействие, вербальные и невербальные (параграфемные) средства пропаганды, газетный заголовок.

Для цитирования: Королева В. В., Иванова Ю. С. Вербальные и невербальные средства в заголовках статей как элемент пропаганды (на материале газеты Владимирской губернии «Красная молодежь» 20-х годов XX века) // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 352–360.

Постановка проблемы

Пресса в советский период отличалась пропагандистской направленностью: на страницах газет и журналов формировались идеалы честного гражданина социалистического государства. Для этого использовались вербальные и невербальные приемы манипулирования. Анализ газет 20-х годов советского периода позволяет проследить процесс формирования путей манипулятивного воздействия. Особое место среди таких приемов в журналистском материале занимает заголовок. Он не столько сообщает читателю краткую информацию о содержании текста, сколько программирует его сознание, привлекая внимание человека к статье в целом [6, с. 117]. Журналист реализует посредством заглавий несколько функций: информирующую (сообщает содержание материала), оценочно-экспрессивную (эмоционально воздействует на читателя), интеграционную (заголовок отражает содержание целостного текста и воспринимается с ним, как единое целое), номинативную (запоминается реципиенту), рекламную (привлекает внимания читателя к статье) [11, с. 119]. Таким образом, заголовок является важной неотъемлемой частью печатного материала, в силу того что является посредником между автором и читателем.

В современной научной литературе, например, в трудах по лингвистике и психологии, сложилось представление о том, что наибольший эффект на сознание читателя оказывает совокупность вербальных (речевых) и невербальных (визуально-графических) приемов. О специфике графических невербальных средств и использовании их в качестве мощного механизма воздействия на сознание человека писали в своих работах А. П. Журавлев [4], Г. В. Колшанский [10], З. Харрис [17]. Вербальной стороне манипуляции посвящены научные исследования О. С. Иссерс [7], О. Л. Каменской [8],

И. Э. Алекберова и А. Ю. Сувилова [1], Ю. А. Ильичева [5], Л. Г. Навасартян [13]. Непосредственно к анализам заголовков в статьях обращались М. Б. Бурава [2], А. А. Ефименко [3], Н. В. Сабурова [15], С. В. Чертоусова [16].

Для построения заголовков газет 20-х годов журналисты пользовались различными как вербальными, так и невербальными средствами. В качестве примера рассмотрим региональную газету «Красная молодежь», которая издавалась во Владимирской губернии в период с 1919 по 1929-е годы.

Актуальность статьи обусловлена необходимостью обратиться к неизученным архивным материалам газеты Владимирского региона «Красная молодежь» 20-х годов, на основе которых можно осуществить системный анализ вербальных и невербальных (графических) средств коммуникации, которые используются в заголовках статей, направленных на оказание воздействия на читателя.

Общая характеристика газеты «Красная молодежь»

Первый выпуск газеты «Красная молодежь» вышел 20 июня 1919 года, последний – в 1929 году (выпускалась как орган Губкома). Ранние выпуски были нейтральными, однако постепенно газета стала увеличивать количество материалов, оказывающих идеологическое воздействие на читателя за счет пропаганды и агитации. Кроме того, была заложена основа для публикации обличительных статей против «не угодных» новой власти, что в первую очередь отражалось в заголовках. Ведущая тематическая направленность газеты «Красная молодежь» – это описание жизни рабочих. В газете поощряли труд, тягу к знаниям и спорту, осуждали «лодырей», бездельников, пьяниц и т.п. Главная задача газеты – это воспитание в молодежи лучших качеств гражданина СССР. Отсюда освещение политической ситуации в стране и мире (с большой пропагандистской направленностью), повествование о работе на заводах, о деятельности ячеек, о результатах выборов. Посредством политической и социальной рекламы газета формирует образ идеального строителя социалистического мира: добросовестный рабочий с атеистическими взглядами.

Объем отдельного выпуска печатного издания варьировался в зависимости от года публикации, однако, в общем, можно говорить о присутствии следующих тематик: первая страница издания – полоса внешней политики; вторая страница – освещение фактов о деятельности молодежи; третья страница – информация в рамках рубрик «По губернии», «Наши поэты»; четвертая страница – «Литературная страница» (с 1927 года в газете начала работу литературная группа «Молодая гвардия», появились критические статьи, размышления, рассказы, а в 1927 году – рубрика «Физкультура»; пятая страница (1927 год) – материалы на разные темы, включая рубрику о пионерах, письма в редакцию и небольшие задачи для ума; последняя страница (1927 год) – это рубрика «Вопросы-ответы», шарады, а также небольшие заметки на разные темы.

Таким образом, можно говорить, что полный объем газеты формируется к 1927 году.

Речевые приемы воздействия в заголовках

В первую очередь, при анализе вербального оформления заголовка газеты необходимо рассмотреть лексические приемы, среди которых можно выделить экспрессивную лексику, просторечия, неологизмы. Наиболее распространенное лексическое средство манипулирования – использование слов-аффективов (эмоционально окрашенной лексики). Каждое из них имеет определенную – ярко выраженную негативную или позитивную – окраску, что позволяет автору повлиять на восприятие той или иной ситуации читателем. Заметка *«Про собинских рабкоров и про поповскую дочь»* имеет заголовок с экспрессивной лексикой: слово «поповской», относящееся к религии, у большинства социалистических граждан должно вызывать негативные ассоциации. Автор использует данный термин для обратного эффекта: он показывает, что даже «поповская» дочь может быть хорошим гражданином. Данный прием относится к группе «навешивания ярлыков» [13, с. 8], соответственно, с помощью слов-аффективов автор создает определенный образ, настраивает читателя заголовком на позитивное или негативное восприятие информации. В данном случае экспрессивное определение «поповской» раскрывает авторскую мысль с другой стороны.

В заметке *«Кровавый баланс»* автор использует образное определение, в котором проявляется отрицательная семантика, направленная на критику буржуазного общества. Автор с осуждением говорит о «судебном терроре» в зарубежных странах. Заглавие текста отражает отношение журналиста к описываемым событиям, оказывая воздействие на читателя. Заголовок *«Быстро, по комсомольски»*, наоборот, настраивает читателя на позитивное восприятие. В данном случае автор хвалит работу комсомола как объединения, которое выполняет работу оперативно. Следовательно, журналист, с целью убедить читателя в правоте своих суждений, преподносит информацию в виде аксиомы.

С приходом советской власти в русский язык, в том числе через СМИ, начинают быстро проникать новые слова. Это явление можно отметить в заголовках. *«Добить контр-революционный троцкизм»* – в тексте автор использует термин, обозначающий учение Троцкого. В контексте он звучит негативно, в этом заключается оценочно-экспрессивная функция заголовка: пробудить в читателях отрицательные чувства уже на предварительном этапе чтения статьи. Говоря о лексической стороне текстов заголовков, нельзя не отметить использования слов, передающих сильные эмоции с целью гиперболизации преподносимой информации. Так, например, в заголовках *«Довольно терпеть!»*, *«Объявим беспощадную борьбу прогульщикам, разгильдяям и лодырям в производстве»*, *«Будьте революционерами не только станков, но и полей»*, лексические единицы «довольно», «беспощадный», «революционер» играют роль усилителей передаваемой информации [3, с. 189].

Некоторые заголовки в газете строятся с помощью антонимичных пар. Прибегая к художественно-выразительному приему антитезы, журналисты пропагандируют какую-либо позицию. В заметке *«Много говорим, мало делаем»* автор выражает недовольствие посещаемостью политшкол. Заголовок

играет роль тезиса, приобретающего с помощью антонимов высокую экспрессивную окраску. Такая форма заглавия близка к лозунгу, в ней также содержится призыв: *«Вместо пивной – дом рабочей молодежи»*. Эти приемы, как отмечалось выше, относятся к коммуникативной категории «свой – чужой» [13, с. 9]. В этом и проявляется основная манипуляция: читатель встает на сторону автора, поскольку не отождествляет себя с негативным антонимом, противопоставленным позиции журналиста. То есть реципиент соглашается, что поход в дом молодежи будет более правильным для него, чем посещение «пивной». Прием антитезы используется также и при создании обобщенного образа советского общества: *«Бюрократам и растратчикам не может быть места в советской кооперации»*. Другим примером, в данном случае, скрытой антитезы является заголовок *«Про собинских рабкоров и про поповскую дочь»*. Здесь создается оппозиция «рабкору» – «поповская дочь». Кроме присутствия антитезы, данное название статьи отличается от представленных выше по критерию последовательного расположения элементов, так как в основу ложится оппозиция «положительное» – «отрицательное», в то время как первые два заглавия построены согласно схеме: «отрицательное» – «положительное». Таким образом, важным аспектом при рассмотрении антитезы является порядок следования противопоставляемых друг другу элементов.

Морфологические средства оказывают сильное воздействие на сознание читателя. На основе анализа заголовков газеты «Красная молодежь» можно выделить следующий ряд повторяющихся морфологических категорий: множественное число, местоимения «мы», «наш», повелительное наклонение глагола и т.п.

Самый распространенный прием – употребление местоимения «мы». Используя его, авторы ставят читателя на одну позицию с собой. *«Мы больше этого не потерпим»*, *«Мы участвуем в походе за урожаем»*, – журналисты не оставляют читателю выбора, реципиент вынужден принимать авторскую точку зрения. Этот же эффект имеет местоимение «все», так как придает семантику единства, сопричастности: *«Все на собрания!»*, *«Весь актив в деревню»* *«Всем уездкомам Р.К.С.М.»*. Если же местоимение мы опускается, то функцию 1 лица множественного числа берет на себя глагол, форма которого передает семантику мнимого множества, побуждая читателя принять авторскую позицию: *«Продвинем самообразование в массы молодежи»*, *«Объявим беспощадную борьбу прогульщикам, разгильдяям и лодырям в производстве»*, *«Организованно двинемся дальше»*, *«Готовим работников для кооперации»*, *«Увеличили выработку, снизили брак, сократили прогулы»*, *«Много говорим, мало делаем»*. Можно отметить, что данный прием употребляется не только для призыва или для констатации положительного результата, но и для осуждения читающих, как в последнем заголовке. Другой распространенной формой глагола в статьях становится третье лицо множественного числа. Эта форма также имеет семантику совместного труда: *«Работают и не унывают»*. Отметим, что и здесь преобладают функции, связанные с эмоциональным, а не информационным содержанием.

Использование глагола в повелительном наклонении в заголовках статей является распространенным средством воздействия. Эта форма глагола помогает призывать, побуждать читателя к определенным действиям: «*Готовьтесь к съездам!*», «*Довольно терпеть!*», «*Рвитесь в бой...*», «*Будьте революционерами не только станков, но и полей*», «*Береги лыжи*». Другим приемом с яркой экспрессивной семантикой является усилительная частица: «*Даже в ночлежке нет свободы!*»

Наибольшее распространение среди синтаксических средств выразительности в газете получают риторические конструкции, которые, как правило, служат для передачи сильных, порой гиперболизированных, эмоций пишущего. В первую очередь обратимся к риторическим восклицаниям, так как данные средства, привлекая внимание читателя, в большей степени реализуют оценочно-экспрессивную функцию. Например, в заметке «*Готовьтесь к съездам!*» автор аргументирует необходимость III съезда союза, и в силу того что данная конструкция представлена в виде утверждения, реципиент, обращаясь к статье, заведомо соглашается с убеждением корреспондента о важности данного мероприятия. Заголовок-восклицание – это лозунг, он не просто утверждает, а призывает внимание читателей к описываемому событию. Завершается заметка этим же восклицанием, закольцовывая композицию. Материал «*Довольно терпеть!*» осуждает «лодырей» – людей, уклоняющихся от работы. Заголовок также превращается в лозунг – то есть получает призывное начало: автор указывает на то, что каждый должен создать для прогульщиков «атмосферу изолированности, отчужденности, одиночества...» [9, с. 2]. Таким образом, заглавие также выполняет оценочно-экспрессивную, номинативную, рекламную функции.

Главная задача восклицания в заголовке – до прочтения статьи читателем побудить его к кому-либо действию. Об этом говорит целый ряд заголовков: «*Молодые рабочие, на борьбу за урожай!*», «*Все на собрания!*», «*На западный фронт!*», «*Эх вы... “скубенты”!*», «*Единым фронтом на борьбу со старой “масленицей”!*», «*Слушай, комсомолка!*», «*Береги лыжи!*» Отметим, что в данных заголовках в наименьшей степени реализована информирующая функция: у читателя не складывается полноценная картина того, что происходит в стране, в регионе, а значит, реципиент лишь негативно или позитивно настраивается на восприятие информации. Интересно то, как автор обращается к читателям при написании заголовка: молодые рабочие, все, комсомолка, или иронично, используя элементы языковой игры, «скубенты» [13, с. 11]. В заголовках используются такие слова, как «фронт», «борьба» с целью того, чтобы психологически настроить читателя прикладывать максимальные усилия к тому, чтобы достичь успеха в общем деле.

В заглавиях статей используют и вопросительные риторические конструкции, с помощью которых авторы побуждают читателя к решению поставленной задачи. Наиболее часто вопросы обретают форму «вечных», то есть касаются важных, актуальных общественных положений. Так как житель совет-

ского союза – активный политический участник – такие заголовки активно выполняют номинативную и рекламную функции, поскольку читателя интересуют происходящие в социальной среде процессы. В тексте «*Как подтянуть?*» автор размышляет на тему слабой посещаемости политшкол. Вопрос в заглавии способствует диалогизации речи: реципиент сам задает его, а журналист лишь отвечает, навязывая читателю свое мнение. Материал «*Как быть?*» тоже посвящен важной общественной проблеме – отношение мужчин к женщинам. Как в предыдущем материале, автор отвечает на поставленный в заголовке вопрос: предлагает устроить суд над мужчиной, который оставил девушку Наталью одну с ребенком и «запьянствовал, начал крутиться с другими девчатами» [12, с. 3]. Заметка «*Почему необходима чистка комсомола*» также представляет собой ответ на вопрос, выдвинутый в заголовке: автор последовательно доказывает обозначенный тезис. Таким образом, вопросы в заголовках выполняют те же функции, что и риторическое восклицание; и название материала также не несет в себе определенной информации о статье, а только оказывает воздействие на читателя.

Важным стилистическим приемом, который проявляется в выпусках газеты, является ирония, которая представляет собой авторский подход к восприятию действительности, находящий свое выражение в языке, используемый авторами для диффамации политического оппонента [14, с. 172]. Используя иронию, журналисты готовят читателей к восприятию сатирического или обличительного материала. В заметке «*Согрешили*» автор осмеивает религию, приводя в пример «танцы» в пост. Журналист еще в заглавии с насмешкой относится к понятию «грех», то есть позволяет и читателю посмеяться и обличить героев. В тексте «*Буржуазная “демократия”*» автор высмеивает новый закон Чехо-Словакии, запрещающий молодежи голосовать до 24 лет. Используя кавычки в указании политического режима, он заранее «намекает» читателю на обличительность своего материала, настраивая его на принятие данной сатирической заметки. Заголовок «*Про собинских рабкоров и про поповскую дочь*», упомянутый ранее, также несет в себе иронию автора. Поскольку прием навешивания ярлыков посредством эмоционального определения порождает в заголовке иронию – прочитав материал, читатель поймет, что осуждаются именно рабкоры, а не дочь попа.

Графические средства невербальной коммуникации

Рассматривая графические способы невербальной коммуникации, можно заметить, что в анализируемой газете наиболее широко представлены супраграфемные средства, в частности, нередко встречается шрифтовое выделение информации. В 1920 году каждый заголовок является уникальным в силу того, что используются разные размеры и типы шрифта. Первая полоса газеты обычно выделяется по-особому – на ней печатается общий заголовок (лозунг) для остальных материалов страницы: 30 августа 1920 года «*Рабочая молодежь Запада ведет героическую борьбу за коммунистическую революцию. Молодежь России, свободная от гнета капитала, поможет западным братьям. Да здравствует международный день молодежи – 5 сентября!*».

Становление системы супраграфемных приемов происходит к 1927 году. В дальнейшем происходит процесс оформления различных рубрик, на страницах появляются иллюстрирующие текст картинки, лозунги, выделяются названия. Каждая постоянная рубрика имеет оригинальное оформление: так, название «*Молодежь на производстве*» печаталось в рамке, с одной стороны которой был нарисован завод, с другой – рабочий за станком. Используя такую форму, авторы газеты не только графически выделяли рубрику, но оказывали идеологическое влияние на сознание: рабочий и завод – важные символы эпохи.

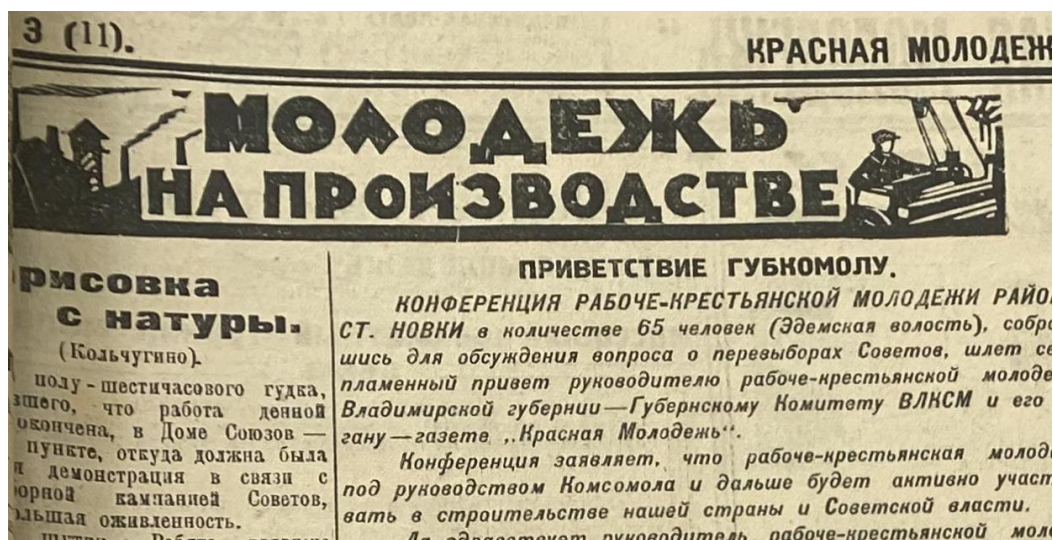


Рис. 1. Оформление постоянной рубрики «Молодежь на производстве» в газете «Красная молодежь»

Еще одна рубрика – «*Раек деда Андрона*» – это некий прототип авторской колонки, стилизованный под речь старого человека, в которой автор давал свои комментарии к различным событиям: здесь есть и осуждение советских пороков, и небольшие репортажи-заметки с заводов. Рубрика оформлялась полужирным оригинальным шрифтом, с левой стороны был изображен дед с коробкой в руках, что привлекало внимание к публикации. Или, например, простым полужирным шрифтом с рамкой выделялась рубрика «*Физкультура*», где журналисты печатали новости с соревнований, статьи о пользе спорта.

В 1927 году заголовки получают более оформленный вид: они значительно выделяются на фоне остального текста. На многих полосах статьи группируются под одним общим заголовком. 1 июля 1927 года четыре небольшие заметки объединяются под названием «*Борьба молодых рабочих*», в группу материалов входят: «*В Германии эксплуатируют учеников*», «*Новые нападения*», «*Конференция молодых металлистов в Лондоне*», «*Конференция молодых горнорабочих во Франции*». Общий заголовок выполнен большим шрифтом, остальные напечатаны меньшим, но все выделены полужирным. Такая группировка обращает на себя внимания больше, чем отдельная статья с одним заго-

ловком, поскольку в одном месте располагается несколько материалов, выделенных шрифтом, что не может не задержать внимание читателя. Например, пять материалов в выпуске от 2 июня 1927 года выходят под заголовком «*Китайская революция живет*»: «*Военные успехи революционного правительства*», «*Крестьяне за революцию*», «*Закрылась тихоокеанская конференция*», «*Сколько комсомольцев в Китае*». Обилие выделенных полужирным шрифтом заголовков облегчает восприятие информации. Таким образом, материалы, расположенные группами, выглядят более ярко с точки зрения графики.

Яркими графическими средствами невербальной коммуникации в анализируемой газете являлись супраграфемные, которые предполагали использование возможностей шрифтового выделения. В 1920 году практически каждый материал имел свой заголовок, который отличался размером шрифта. Кроме того, были разными и сами шрифты, чтобы максимально привлечь внимание. Иногда на первой полосе печатался общий заголовок (лозунг) для остальных материалов страницы: 30 августа 1920 года «*Рабочая молодежь Запада ведет героическую борьбу за коммунистическую революцию. Молодежь России, свободная от гнета капитала, поможет западным братьям. Да здравствует международный день молодежи – 5 сентября!*»

Таким образом, можем отметить, что заголовки в 20-е годы XX века отвечают целям пропаганды в советский период. В названиях в большей степени проявляется оценочно-экспрессивная функция, которая воздействует на чувства читателя, манипулируя его сознанием. Эта функция реализуется целым рядом приемов на лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях, что создает экспрессивность заголовков: во многих из них звучит призыв к действию. Они также служат главным тезисом текста, а последующий материал – доказательством положения, выведенного в заголовке.

Список литературы

1. Алекберова И. Э., Сувилова А. Ю. Феномен манипуляции в политическом дискурсе телеинтервью // Вестник РМАТ. – 2019. – №1. – [Эл. ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-manipulyatsii-v-politicheskom-diskurse-teleintervyu> (дата обращения: 31.02.2023).
2. Бурава М. Б. Пропагандистско-агитационное функционирование современной Российской журналистики: эволюция методов и концепций // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – 2007. №1-1. – [Эл. ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/propagandistsko-agitatsionnoefunktsionirovanie-sovremennoy-rossiyskoy-zhurnalistiki-evolyutsiya-metodov-i-kontseptsiy-1> (дата обращения: 31.02.2023).
3. Ефименко А. А. Манипулятивные средства в заголовках // Вестник студенческого научного общества ГОУ ВПО "Донецкий национальный университет". – 2018. – Т. 2. – № 10. – С. 189–193.
4. Журавлев А. П. Символическое значение языкового знака // Речевое воздействие. Проблемы прикладной психолингвистики. – М.: Наука, 1972. – С. 81–104.
5. Ильичева Ю. А. Речевое манипулирование в политическом тексте // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия Востоковедение. Журналистика. – 2007. – № 4. – С. 172–185.
6. Исаева А. Ю. Стилистические приемы в заголовках газет как средство прагматического воздействия на аудиторию // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – №8 (62). – С. 116–120.
7. Иссерс О. С. Речевое воздействие учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности «Связи с общественностью». – М.: Флинта: Наука, 2009. – 224 с.
8. Каменская О. Л. Лингвистика на пороге XXI века // Лингвистические маргиналии. – М., 1996. – 185 с.
9. Климов С. Довольно это терпеть! // Красная молодежь. – 1927. – № 8. – С. 2.
10. Колшанский Г. В. Паралингвистика. 2-е издание. – М.: КомКнига, 2005. – 96 с.
11. Корнилова К. Е. Функции заголовков современных журналистских текстов // Известия вузов. Северо-кавказский регион. Спецвыпуск. – 2007. – С. 118–119.
12. Лосев П. Как быть? // Красная молодежь. – 1929. – С. 3.

13. Навасартян Л. Г. Языковые средства и речевые приемы манипуляции информацией в СМИ : на материале российских газет: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2017. – 22 с.
14. Печенкина П. Е., Васильева С. Л. Языковые средства реализации иронии в политическом медиа-дискурсе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – №4 (34). – С. 171–174.
15. Сабурова Н. В. Роль заголовка в реализации функциональных особенностей публицистического стиля (на примере анализа англоязычной статьи) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 6-1(24). – С. 181–185.
16. Чертоусова С. В. Классификации газетных заголовков в современной лингвистике: теоретический обзор // Общие и частные вопросы филологии: Сборник научных статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции, Чебоксары, 26–27 октября 2016 года / Ответственные редакторы Н. В. Кормилина, Н. Ю. Шугаева. – Чебоксары: Чувашский ГПУ им. И. Я. Яковлева, 2016. – С. 238–242.
17. Harris, Z. *Methods in Structural Linguistics*. Chicago: University of Chicago Press, 1951. 408 p.

Vera V. Koroleva, Yulia S. Ivanova

Graphic Means of Nonverbal Communication as a Method of Soviet Propaganda (Based on the Materials of the Regional Newspaper of the 30s of the twentieth century of the Vladimir Province "Red Youth")

In the article, based on the material of the 20s of the regional print edition "Red Youth" of the Vladimir province, the system of verbal and nonverbal (paragraph-like) means in the headings, which are used as an element of propaganda, is considered. The article considers several levels of verbal means of manipulation, identifies the functions of the title in journalistic material. The relevance of the research lies in the need to describe the means of influencing the consciousness of citizens through newspaper text in the Soviet period of history.

Key words: speech influence, verbal and nonverbal (paragraph-specific) means of propaganda, headlines.

For citation: Koroleva, V. V., Ivanova, Yu. S. (2023) Graphic Means of Nonverbal Communication as a Method of Soviet Propaganda (Based on the Materials of the Regional Newspaper of the 30s of the twentieth century of the Vladimir Province "Red Youth"). *Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva*. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 352–360.

Г. Р. Насибуллова

Трансформация прецедентных феноменов в структуре женской языковой личности (на материале русской и татарской женской прозы)

Данное исследование посвящено изучению прецедентных феноменов в структуре женской языковой личности на материале современных русских и татарских женских рассказов. Дается лингвокультурологический анализ особенностей включения «чужого слова» в художественный дискурс. Изучение прецедентности дает возможность оценить глубину мысли и познать картину мира автора-женщины. Актуальность статьи связана с повышенным интересом к антропоцентрическому направлению в современной науке.

Ключевые слова: языковая личность, прецедентный феномен, женская проза, рассказ.

Для цитирования: Насибуллова Г. Р. Трансформация прецедентных феноменов в структуре женской языковой личности (на материале русской и татарской женской прозы) // *Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой*. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 360–366.

В современной лингвистической науке антропоориентированный подход является одним из приоритетных направлений в области исследования языка, что предьявляет необходимость изучения языковой личности. Актуализиру-

ются работы, посвященные исследованию человеческого фактора в языке, который тесно связан с проблемой изучения и описания картины мира. Специфика человека, его связь с миром, его существование основывается на антропометрическом принципе «Человек – мера всех вещей». Антропоцентричность картины мира носителя языка выражается в его представлениях об окружающем мире, в свою очередь, эта специфика отражается в лексической системе языка, является в центре внимания многих современных исследований, которые посвящены раскрытию языковых явлений во взаимоотношении «Язык – человек».

В современной науке существует много исследований (М. М. Бахтин, А. Н. Васильева, А. Вежбицкая, Ю. Н. Караулов), которые раскрывают и доказывают важность и актуальность проблемы изучения личности автора через специфику его языка. Однако современная женская проза, которая, несомненно, предоставляется особенным явлением культуры, в данном ключе мало раскрывается. Современная женская проза является отдельным связным дискурсом, основным элементом которого является особый язык (конструкции, выражения и пр.) и специфичный «женский» стиль. Дискурс современной женской прозы требует отдельного изучения, в связи с этим мы поставили цель в рамках данной статьи исследовать женскую языковую личность на материале русской и татарской художественной прозы авторов-женщин в аспекте использования прецедентных феноменов. Для достижения данной цели с помощью методов семантизации, концептуального и сравнительного анализа была нами изучена специфика понятия «прецедентный феномен»; выявлены прецедентные феномены на материале современной русской и татарской женской прозы; проведен сравнительный анализ лексических единиц и выявлены их лингвокультурологические особенности. На наш взгляд, исследование в сравнительном аспекте двух лингвокультур способствует устранению проблем при межкультурной коммуникации.

Аспекты теории языковой личности являются в центре многих лингвистических исследований. Мы взяли в основу нашего исследования определение Ю. Н. Караулова: «Совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности, в) определенной целевой направленностью. В этом определении соединены способности человека с особенностями порождаемых им текстов» [3, с. 3]. Специфику языковой личности Ю. Н. Караулов предлагает исследовать по трехуровневой модели: вербально-семантический или лексикон личности, лингвокогнитивный, мотивационный, по-другому можно назвать прагматикон [3, с. 218].

Современная женская проза как отдельное явление в литературе отличается публицистичностью и экспрессивностью. Центральные мотивы произведений авторов-женщин – это мечта, счастье, любовь и детство. В их произведениях женщина выступает главным действующим лицом, а не только образом, выражающим идеи автора. В современной русской и татарской литературе

мы наблюдаем, что женская проза заявила о себе как устойчивый значимый феномен, который привлекает читателей индивидуальными языковыми и стилистическими особенностями. Женский образ, «модель женщины» в них предоставляется в качестве следующих героинь: женщина-мать, женщина-подруга, женщина-жена, женщина-любовница, женщина-соперница, женщина-дочь, женщина-работник и др., каждая из которых имеет свою роль, свой язык и выстроенную схему поведения в текстах женской прозы [11] и представляет совокупный образ женской языковой личности.

Наличие, отсутствие и особенности употребления прецедентных текстов показывает уровень развития языковой личности. В научный обиход термин «прецедентный текст» ввел Ю. Н. Караулов. Лингвист их рассматривает как прагматикон языковой личности. В структуре языковой личности писателя прецедентные тексты занимают особое место: с помощью их автор выделяет главные для него жизненные вопросы, выражает свое отношение к этим вопросам, свои ценностные ориентации, мотивы своего творчества. Прецедентные тексты также отражают черты индивидуального характера писателя и осуществляют успешную коммуникацию между автором и читателем [3, с. 218].

Изучая лингвокогнитивную специфику прецедентности, В. В. Красных вводит систематизацию разновидностей текстов под термином-гиперонимом «прецедентный феномен» [4]. Согласно этой теории, прецедентные феномены разделяются на следующие типы: прецедентный текст, прецедентное высказывание, прецедентная ситуация и прецедентное имя. Для изучения прецедентных феноменов на материале художественных текстов Я. В. Кузнецова дополняет данную классификацию категориями прецедентного портрета и прецедентного образа [5]. На наш взгляд, дополненная классификация прецедентных феноменов более приемлема для изучения языковой личности в современной женской прозе, так как способствует более полному анализу особенностей языка писателя.

Под прецедентными феноменами в данной статье понимаются культурно обусловленные явления лингвоментального характера, разделяемые всеми представителями этнокультуры, восходящие к некоему прототипу (литературному или историческому), характеризующиеся определенным знаком оценки и подвергающиеся регулярному обращению со стороны представителей лингвокультурной общности. Источником прецедентных феноменов могут быть цитаты, имена персонажей, названия произведений, а также их авторы, исторические личности, библейские тексты, виды устной народной словесности (афоризмы, пословицы, поговорки, анекдот, притча и пр.).

В рамках данного исследования основное внимание мы уделяли использованию литературных и мифологических источников, так как это является одним из основных особенностей отличия творчества Л. Петрушевской от современников. Следом за М. Липовецким считаем, что произведения Л. Петрушевской культуроцентричны [6], что они насыщены литературными и мифологическими реминисценциями, аллюзиями, явными и скрытыми цитатами, что и доказывает данное исследование.

В женской прозе такой прецедентный феномен, как ссылка на «бродячие» сюжеты и образы в изображении современной реальности, наблюдается в самих названиях произведений. Например, рассказы Т. Толстой «Любишь – не любишь», «Вышел месяц из тумана», «Поэт и муза», «На золотом крыльце сидели...»; рассказы Л. Петрушевской «Новый Фауст», «Бог Посейдон», «Новые приключения Елены Прекрасной», «Дама с собаками», «Новые Робинзоны», «Королева Лир»; Р. Рахман «Сөннэтче эби»; А. Юнусовой «Мадам Бовари»; Р. Габделхаковой «Тыңлар идем тавышыңны...».

В современной русской женской прозе мы наблюдаем обращение к зарубежной и русской культуре, что проявляется прецедентными именами образов зарубежной литературы, искусства, мифологии.

Рассмотрим следующие примеры. Л. Петрушевская обращается к прецедентным феноменам в повествовании от имени автора, то есть в авторской речи. Основная их функция заключается в выражении отношения автора к описываемому предмету, ситуации или дают дополнительную информацию о персонаже или ситуации, например: «Я должна увидеть *дом Томаса Манна*, моего любимого писателя». Этот пример из рассказа «Ветки дерева» можно отнести к референтному типу, который выделяет Ю. Н. Караулов, исследуя языковую личность. Такой тип прецедентного имен и показывает окружающую среду языковой личности. Следующие примеры из рассказа «Богиня Парка» расширяют образ и создают межкультурную коммуникацию с древней мифологией: «*Две Пенелопы* дуют чай и смотрят на вернувшегося странствий человека»; «*Новый Одиссей* убирается к себе»; «Прекрасно, думает тетка Алевтина, *как думала бы древняя богиня Парка*, плетя нити человеческих судеб». В этом рассказе прецедентный феномен вынесен в само название «Богиня Парка», который не только характеризует главную героиню рассказа, но также создает эмоционально-насмешливый тон. В следующем примере из рассказа Т. Толстой автор ссылается на музыкальное искусство, на образ известного композитора: «...журчащий откуда-то сверху *Моцарт*, и Филин, ласкающий гостей своими мефистофельскими глазами» (Т. Толстая, «Факир»). Следующий прецедентный феномен возник из-за совпадения имени героини с известным персонажем Л. Кэрлла: «Конечно, *Алиса* ему не пара, и *страну чудес* ей не оценить» (Т. Толстая, «Факир»).

Широкий спектр представляют прецедентные высказывания, такие как узнаваемые цитаты или поговорки: «*Проклятый приезд и проклятый отъезд*, выражение уже из древности, слова Пушкина из его письма, конечно, и теперь портят всю картину, но это стоит того, чтобы разгрести наконец обыденную жизнь, сменить ее на нереальность, на дрожащее марево солнца и морское пространство – утром, днем, ночью». Источником данного высказывания из рассказа Л. Петрушевской «Перегрев» является письмо А. С. Пушкина А. Н. Вульф, которое он пишет после встречи с А. Керн.

В рассказе Т. Толстой «Факир» следующие примеры прецедентных явлений: «*Точность – вежливость королей*»; «Ибо сказано: кому велено чирикайте, не мурлыкайте. Кому велено мурлыкать, не чирикайте». Т. Толстая ссылается

на пример из сказки К. Чуковского «Путаница», который может осложнить коммуникацию представителей разных лингвокультурных сообществ.

В речи татарской женской языковой личности чаще употребляются поговорки. В следующем примере автор использует поговорку в трансформированном виде: «*Гүя шушы сүз аңа, дәръяда батып барганда, салам була алды*» (Ф. Жамалетдинова, «Гомер тукталышлары»). Пер.: Будто это слово для нее стало соломинкой, за которой держится тонущий. (Здесь и далее перевод автора. – Г. Р.)

Также поговорки употребляются без изменений: «*Баланың бармагы авыртыр, ананың йөрәге авыртыр*» (Ф. Жамалетдинова, «Гомер тукталышлары»). Пер.: У ребенка палец болит – у матери сердце. Татарские писательницы часто обращаются к песням, приводят цитаты из песен. Следующий пример из известной татарской песни использован для выражения внутреннего состояния героини: «*Түзәргә кирәк, балам...*» (Ф. Жамалетдинова, «Гомер тукталышлары»). Пер.: Нужно терпеть, дитя...

Одной из самых распространенных функций прецедентного феномена является создание портрета языковой личности путем сравнения: «...мальчик из музыкальной школы с аккордеоном, *красавец типа Элвиса Пресли* – но тогда ни о чем подобном еще не знали у нас». Чтобы показать, насколько красив был мальчик, в рассказе «Горилла» Л. Петрушевская обращается к сравнению внешности героя с американским певцом и актером, который был эталоном красоты для многих девушек своего времени. Метафоричная ссылка заменяет описание внешности героя.

Авторы-женщины обращаются к известным ситуациям, также наряду с ними создают вымышленные ситуации об известных личностях: «Наступает прощание, *Монтекки и Капулетти* ждут своих детей...» из рассказа Л. Петрушевской «Са и Со». Монтекки и Капулетти – две враждующие семьи, семьи Ромео и Джульетты. В рассказе Л. Петрушевской не описывается вражда между родителями. Ссылка на произведение Шекспира «Ромео и Джульетта» здесь оправдывается юностью двух влюбленных – Со и Владика. «*Безнең Сәгыйтьжан андый-мондый сүз ишетсә, көнләшүдән шартлый. Отеллодан ким түгел*» (Р. Мулланурова, «Эләк»). Пер.: Наш Сагитджан если что-то услышит, от ревности лопнет, как Отелло.

Следующая прецедентная ситуация об А. С. Пушкине является вымышленной. Автор включает ее в рассказ для усиления комичности образа главного героя: «Когда Игнатий еще мальчиком служил у “Яра”, старый кондитер Кузьма, умирая, передал ему секрет этих изделий. Вы пробуйте. – Филин вытер бородку. – А этот Кузьма в свое время служил в Петербурге у Вольфа и Беранже – знаменитые кондитеры. Говорят, перед роковой дуэлью Пушкин зашел к Вольфу и спросил тарталеток. А Кузьма в тот день валялся пьян и не испек. Ну, выходит управляющий, разводит руками. Нету, Александр Сергеич. Такой народ-с. Не угодно ли бушэ? Тру-бочку, может, со сливками? Пушкин расстроился, махнул шляпой и вышел. Ну-с, дальнейшее известно. Кузьма проспался – Пушкин в гробу» (Т. Толстая, «Факир»).

Особенного подхода требуют прецедентные феномены, связанные с религией, мифологией и национальной культурой. Рассмотрим примеры из современной татарской женской прозы: «Безнең *Хозыр* йөри, тавыкларга дип акчага китерткән комны урамга сибеп, кеше кул-аягын сындыра күрмәсе дип...» (А. Әхмәтгалиева, «Коткаручы»). Пер.: Наш Хозур ходит, тратит песок, купленный курам, сыпет по всей деревне, чтобы люди не сломали руки-ноги. Здесь упоминается Хозыр Ильяс – это имя пророка в Исламе, который ходит по земле в облике старика в белой одежде и приходит на помощь в трудную минуту. А. Ахметгалиева использует сравнения своего героя с этим образом для раскрытия его отзывчивости.

В следующем примере есть ссылка на известные образы любви и преданности в татарской культуре: «Әнә бит, *Таһир-Зөһрә*ларне, *Хәлил – Галиябану*ларны ничекләр сынаган, аерып сынаган, суларга агызып сынаган. Нургаян белән Зәйтүнә бергә бит эле, менә, хатынның бармак очларыннан агылган жылылык, тәндә яшәү суы барлыгын белдереп, ирнең дә тәнненә өмет булып тарала» (А. Әхмәтгалиева, «Ак читек»). Пер.: Какие только испытания ни прошли Тагир с Зухрой, Халил и Галиябану, разлучали, в воду кидали. Нургаян же с Зайтуной вместе, теплота, идущая из кончиков пальцев жены, доказывала, что есть еще в теле жизнь и расстилалась по телу мужа надеждой; «Әмма мэхәббәт – хисләр өермәсе бит ул. Өермә исә... туза-тузына һәм уза. Таһир-Зөһрә, Миркәй-Айсылу мэхәббәте кебек...» (Р. Мулланурова, «Әлэк»). Пер.: Любовь – это вихрь чувств. А вихрь... крутится-крутится и распадается. Как любовь Тагира и Зухры, Миркай и Айсылу...

Таким образом, анализ дискурса современной русской и татарской женской прозы показывает наличие широкого спектра прецедентных феноменов в женской языковой личности, их понимание способствует правильной интеркоммуникации.

Список литературы

1. Ахметгалиева А. Живу для тебя. – Казань: Татарское книжное издательство, 2011. – 207 с.
2. Ахметгалиева А. Ак читек // Казан утлары. – 2014. – № 1. – С. 14–21.
3. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
4. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М.: Гнозис, 2003. – 375 с.
5. Кузнецова Я. В. Прецедентные феномены в цикле И. Северянина «Медальоны»: функционально-типологическая характеристика: дис. ... канд. филол. наук. – Череповец, 2002.
6. Липовецкий М. Н. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 229–232.
7. Мулланурова Р. Аляк // Казан утлары. – 2016. – №6. – С. 17–21.
8. Рахман Р. Не думай, что забуду... – Казань: Татарское книжное издательство, 2010. – 239 с.
9. Петрушевская Л. С. Богиня Парка. Повести и рассказы. – М.: Эксмо, 2004. – 352 с.
10. Толстая Т. Река Оккервиль. – М.: Подкова, 2002. – 464 с.
11. Хачмафова З. Р. Женская языковая личность в художественном тексте: когнитивно-функциональный и лингвокультурологический аспекты (на материале русского и немецкого языков): Монография. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2010. – 290 с.

Guzel R. Nasibullova

Transformation of Precedent Phenomena in the Structure of Women's Linguistic Personality (on the Material of Russian and Tatar Women's Prose)

This study is devoted to study precedent phenomena in the structure of a female linguistic personality on the basis of modern Russian and Tatar women's stories. A linguoculturological analysis of the features of the inclusion of "another's word" in artistic discourse is given. The study of precedence makes it possible to assess the depth of thought and to know the picture of the world of the author-woman. The relevance of the article is associated with an increased interest in the anthropocentric direction in modern science.

Key words: linguistic personality, precedent phenomenon, women's prose, short story.

For citation: Nasibullova, G. R. (2023) Transformation of Precedent Phenomena in the Structure of Women's Linguistic Personality (on the Material of Russian and Tatar Women's Prose). Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 360–366.

Ю. А. Скиба

Реализация сюжета через эмоциональные состояния в повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука»

В повести С. Т. Аксакова, несмотря на всю ее лиричность, высокое художественное мастерство в стиле, ясность и легкость в построении сюжета, на первый взгляд, очень непросто обнаружить кульминационное потрясение, которое вызвало бы переворот в читателе. Все события, происходящие в Серезиной жизни, излагаются последовательно и имеют практически равную эмоционально-духовную ценность. Конфликт произведения выражен слабо, его можно определить как некую двойственность между реакциями ума и сердца в восприятии действительности.

Ключевые слова: С. Т. Аксаков, детство, чувства, кульминация, интрига, ум.

Для цитирования: Скиба Ю. А. Реализация сюжета через эмоциональные состояния в повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 366–371.

Повесть С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука», равно как и вся трилогия, посвященная семье Багровых, нашла широкий отклик в среде читателей и критиков его времени. Далее, на протяжении целого столетия, прошедшего с момента публикации произведения, к нему неоднократно обращались литераторы, педагоги и психологи, высоко оценив вклад Аксакова в процесс формирования детской литературы и педагогики. Потребовалось время для того, чтобы в полной степени оценить не только художественно-лирическую ценность повести, но и ее практическую значимость для понимания процесса формирования духовно-познавательной сферы ребенка. Можно с уверенностью утверждать, что психология и педагогика как науки, наконец, «доросли» до полного осмысления работы писателя. Машинский С. Н. так охарактеризовал повесть: «Сложный процесс формирования детской души – такова центральная тема новой книги Аксакова... Радость открытия мира – вот, собственно, сквозная, внутренняя тема этого произведения. Важное его достоинство состоит в том, что писателю удалось передать поэзию детского восприятия жизни» [3, с. 24].

Однако, в процессе исследования творчества Сергея Тимофеевича я столкнулась с одной, на мой взгляд, очень важной проблемой: дети с большой неохотой читают это произведение, только по обязанности и совершенно без интереса. Более того, большинство взрослых, если только они не профессиональные психологи или педагоги, так же не находят данное произведение увлекательным. В последние несколько десятилетий произведения Аксакова стали узкоспециализированным «источником» для профессионалов, во многом утратив свою художественную привлекательность. Так что же произошло? Неужели Аксаков как классик русской художественной литературы настолько устарел, что его произведения стали не интересны современному читателю?

Прежде чем приступить к критическому анализу повести Аксакова «Детские годы Багрова-внука», обратимся к современной ситуации в мире детской литературы, подразумевая под современностью последние двадцать лет общественно-политической жизни России. Полки современных книжных магазинов буквально забиты колоссальным количеством детской литературы. Пожалуй, такого изобилия детская библиотека не знала ни в лучшие советские времена, ни во времена классиков. Что же это за литература? Условно ее можно разделить на три категории: развлекательно-развивающая серия для самых маленьких (от года до шести); детская классика и современная проза для детей.

К первой группе относятся самые многочисленные красочные издания сказок, стихотворений и непосредственно развивающей литературы, разработанной специалистами. В разряде детской классики широко представлены произведения как зарубежной, так и русской классики, в том числе и советского периода. Однако произведение, о котором идет речь в данной статье, в книжных магазинах мною не было встречено ни разу. В третьей же, наиболее популярной группе, рассчитанной на читателей в возрасте от 6 до 15 лет, представлены практически только зарубежные писатели (Т. Пратчет, Л. Бессон, Ф. Пулман). И состоит эта популярная группа из трех основных наиболее востребованных ныне «взрослых» жанров: фантастики, детектива и любовного романа. Так же встречаются и российские авторы (Д. Емец, Е. Вильмонт), однако они представляют все те же жанры. И среди них нет места для вдумчивого лиричного повествования, полного глубокого психологизма и художественных тонкостей, каким является повесть Аксакова.

Так что же это, читатель «обмельчал», стал глупее и ленивее своих предшественников? Едва ли следует судить столь категорично. Скорее, нужно признать, что читатель, особенно ребенок, давно стал более динамичным и изощренным в своем восприятии и развитии, выражаясь современным языком, он стал «сверхдинамичным». Однако, многие и многие произведения писателей прошлого остаются не менее интересны детям, чем творчество современников. Чем же объединены классики и современные успешные детские авторы? Даже при беглом анализе становится понятно чем – духом приключения («Приключения Тома Сойера» М. Твена, «Остров сокровищ» Д. Дефо, «Война миров»

Льюеса, «Кортик» А. Рыбакова и пр.) или же в другом случае – глубоким драматизмом («Хижина дяди Тома» Г. Б. Стоу, «Динка» Г. Осеевой). Так почему же творчество С. Т. Аксакова выпало из круга интересов современного читателя?

Мы выделили два аспекта, делающие произведение увлекательным, – это дух приключения и наличие глубокого драматизма. В литературоведении эти понятия соответствуют таким важнейшим составляющим ткани произведения, как интрига и катарсис. Катарсисом называют момент разрешения наивысшего эмоционального напряжения произведения мощным эмоциональным взрывом, который переживают герои и читатель, после которого наступает релаксация, сопровождаемая чувством некоего духовно-нравственного освобождения или очищения. Этот эмоциональный пик, соответствующий в композиционном построении произведения кульминации, предполагает не только разрешение от эмоционально напряжения, но и некую кардинальную перемену, назревшую в герое или героях и осознанную в кульминационном событии. Для читателя же этот момент сопровождается не только яркими чувственными или *сочувственными* впечатлениями, но и, что самое главное, неким открытием в духовно-нравственной области (по К. С. Станиславскому). Если же этого открытия не произошло, не произошло глубокого эмоционального потрясения, произведение можно считать не состоявшимся в драматическом смысле.

В повести С. Т. Аксакова, несмотря на всю ее лиричность, высокое художественное мастерство в стиле, ясность и легкость в построении сюжета, на первый взгляд, очень непросто обнаружить такое эмоциональное потрясение, которое вызвало бы переворот в читателе. Все события, происходящие в Сережиной жизни, излагаются последовательно и имеют практически равную эмоционально-духовную ценность. Для него каждое событие – маленькое или большое – является в какой-то степени потрясением. Пожалуй, эти события можно разделить лишь на две категории по силе и продолжительности эмоционального переживания. Назовем их просто события и сильные события. Просто события, такие как рыбная ловля, чтение детской книги или знакомство с новой деревенской забавой, или насмешки дядьев, или недовольство матери, или поездки на пашню, или покос, – вызывают в мальчике одинаково сильное возбуждение, или, как говорит сам автор, «горячность», и переживаются им с равноценной силой и глубиной и, наверное, ответственностью. С большей продолжительностью и глубиной переживаются такие события, как первая осмысленная весна в деревне, которая захватила мальчика буквально до «умопомешательства», и связанная с этим событием сцена рыдания с матерью.

Другая группа событий отличается от первой лишь масштабом. Переправа через Волгу в непогоду вызывает сильнейшую эмоцию страха, которая переживается с не меньшей силой и значимостью, чем страх перед покойниками, пережитый Сережей во время ожидания смерти и похорон дедушки. Немалое потрясение так же вызывает оркестр, впервые услышанный мальчиком в Никольском дворце. Эмоциональное впечатление, произведенное данными событиями, является очень сильным, однако не оставляет в характере и судьбе мальчика сколько-нибудь значимого следа.

Вообще, весь событийный ряд произведения представляет собой цепь эмоциональных переживаний, вследствие которых происходят некоторые изменения характера ребенка и его взглядов на жизнь. Однако все они органично укладываются в схему естественного и гармоничного развития ребенка и становления его личности. И ни одно из этих эмоциональных событий, какое бы оно ни было по своей внутренней силе, не вносит глубоких перемен в характер Сережи, не меняет его взглядов.

Даже оглавление произведения выглядит как подробный перечень последовательных событий: Дорога до Парашино; Парашино; Дорога из Парашино в Багрово; Багрово и т.д. В каждой главе можно выделить одно или несколько заметных событий, каждое из которых является значимым не само по себе, а лишь вследствие того впечатления, которое оно произвело на Сережу. Однако не всегда можно определить, какое из них наиболее важное. Например, в главе «Последовательные воспоминания» можно выделить три важных события: знакомство с «детским чтением»; переправа через Белую, первое ужение. И ни одно из них не является менее или более важным, чем другое. И подобная ситуация практически в каждой главе. Следовательно, даже внутри отдельных эпизодов сложно выделить кульминацию. Однако, для героя, то есть маленького Сережи Багрова, каждое событие является эмоциональным пиком. Таким образом, либо нужно признать, что в произведении кульминация отсутствует, либо определить ее как волнообразную по форме и ровную по эмоциональному накалу.

Если же рассмотреть композицию не с позиции эмоциональных переживаний героя, а с отстраненной точки зрения, приняв во внимание только действенный событийный ряд, то кульминация приходится на главу «Осенняя дорога в Багрово». Ряд событий определяют эмоциональный пик произведения, причем, идет нагнетание событий вследствие увеличения препятствий. Нежелание тетушки отпускать гостей, дурной сон отца, получение известия о болезни бабушки, спешные сборы в дорогу, затруднение в переправе через Волгу, пережитый страх смертельной угрозы, болезнь матери, затягивающая путь, и, наконец, получение известия о смерти бабушки. Это событие и является наибольшим эмоциональным пиком в произведении. Однако, это утверждение справедливо лишь в отношении отца, который является второстепенным героем. Определение кульминации в данном месте произведения было бы так же справедливо для драматурга, который хотел бы сделать спектакль по повести или снять фильм. Для самого же главного действующего лица все эти события не выделяются из общего ряда. Иными словами, Сережа переживает эти события не сильнее и не глубже, чем другие крупные события произведения, такие как смерть дедушки или первая переправа через Волгу, или собственное выздоровление от продолжительной болезни. Это естественно для ребенка. Но для художественного произведения такое отсутствие явной кульминации очевидно не благоприятно, поскольку лишает читателя того самого катарсиса, ради которого и читают книги или смотрят фильмы.

Характеры, изображаемые С. Т. Аксаковым, по-своему цельны, непосредственны и в то же время просты. Как отмечал Никольский В. А., его герои не мучаются философскими сомнениями, не погружаются в самоанализ, не подвержены рефлексии и разочарованию. Их заботы и волнения не выходят за

приделы семейного и родственного круга, они целиком остаются в сфере частной помещичьей жизни. Подробное бытописание жизни этих героев привлекательно для чтения человеку степенному, имеющему массу свободного времени. Это описание мало подходит под современного читателя, погруженного в сверхдинамичный мир информационных технологий. А в особенности же является мало привлекательным для юного читателя третьего тысячелетия.

Конфликт произведения так же выражен слабо, пожалуй, его можно определить как некую двойственность между реакциями ума и сердца в восприятии действительности. Мальчик горячо любит свою мать, принимает авторитет ее мнения как непререкаемый. Однако, порой он считает, что мать не права или же не понимает и не принимает ее оценок, например, в адрес природы или хозяйственной деятельности отца. Однако этот некоторый дуализм в восприятии детского сознания хоть и вызывает в нем непродолжительные эмоциональные переживания, но не сказывается кардинально на его отношении к матери. Маленький Сережа видит иногда неправоту матери, но по-прежнему глубоко любит ее и ставит ее мнение о чем бы то ни было выше своего мнения и выше мнения отца. Только с некоторым сожалением Аксаков-рассказчик, с позиции прожитых шестидесяти лет жизни, комментирует, что мать «говорила много такого, чего не следовало знать ребенку», или что «на самом деле она любила сестрицу гораздо меньше, и меньше ее ласкала». В детские же годы Сережа не изменил своего отношения к матери, своей ровной и горячей привязанности, никогда не ставил под сомнение правоту матери. Таким образом, не приходится говорить о кардинальном изменении героя, которое является непременным условием катарсиса. Вот если бы Сережа изменил свое мнение о матери, если бы из этого вышел какой-нибудь долгий серьезный конфликт, тогда это произведение было бы больше интересно современному читателю, поскольку имелась бы интрига. А ее отсутствие делает произведение прекрасной лирической новеллой, слишком длинной для того, чтобы не вызвать скуку у современного читателя.

Согласно Литературоведческой энциклопедии в 11 томах, интрига – это характерный для драматических произведений способ организации действия. Интрига выражается в том, что то или иное действующее лицо (или группа их) стремится осуществить какой-либо план, свою линию поведения, вступая в борьбу с противодействующими этой линии персонажами. Вокруг этой интриги, определенной системы отношений между действующими лицами, и располагаются события, развертывающиеся в произведении и организующиеся таким образом в определенную систему. Развитие интриги и определяет характер действия, движение произведения, заканчивающегося победой одной из борющихся сторон, разрешением данного противоречия, развязкой и кульминацией произведения.

В повести «Детские годы Багрова-внука» определенно существуют и противоборствующие лагеря: один – семья Сережи во главе с матерью, другой – все остальные родственники и предмет борьбы – власть в доме. Существуют также события, строящиеся вокруг этого предмета борьбы. Однако проявления этой борьбы настолько эпизодичны и не имеют никакого отношения к ма-

ленькому Багрову, что определенно их следует считать не относящимися к основному руслу произведения. Скорее, это некоторое вялотекущее противоборство для героя является еще одним явлением окружающей жизни, с которым он сталкивается в повседневности, таким же, как ледоход или рыбная ловля. Кроме того, рыбная ловля значительно больше занимает Сережу, чем какие-то мелкие интриги дворни или родственников.

Если же определять внутренний конфликт героя, то, как мы уже говорили, он заключается в естественном дуализме между умом и сердцем. Причем ни ум, ни сердце Сережи не заняли какие-то идеи или чувства, которые вступили бы в серьезное противоречие друг с другом или окружающим миром, как это происходило, например, с героями Достоевского или Толстого, и требовали бы от него каких-то невероятных духовных усилий или серьезного нравственного выбора. Вероятно, все эти события еще впереди, в будущем пока еще маленького Сережи Багрова.

Таким образом, мы ответили на вопрос, почему повесть Аксакова так трудно читается современным подрастающим поколением. Однако, результаты проведенного анализа несколько не умаляют художественно-лирическую ценность произведения и его бесспорную педагогическую и психологическую значимость как для широкого читателя, так и для специалистов. Поэтому в заключение хотелось бы привести слова Шугаева В. М. о повести «Детские годы Багрова-внука»: «Говоря же о главном уроке С. Т. Аксакова, о главном его завете, мы, видимо, должны признать, что он показал, как можно вырастить отзывчивого человека, и, видимо, нашей современной литературе необходимо вернуться к этому аксаковскому уроку. Необходимо щедро возродить старинную тему чувствительного сердца, чтобы в теперешнем литературном процессе она занимала существенное место. Без чувствительного сердца не может быть настоящего гражданина, которому предстоит служить отечеству в третьем тысячелетии» [5, с. 95].

Список литературы

1. Аксаков С. Т. Собрание сочинений в пяти томах. – М.: Правда, 1966. – Т. 1.
2. Машинский С. Н. С. Т. Аксаков. Жизнь и творчество. – М.: Художественная литература, 1961. – 466 с.
3. Машинский С. Н. Сергей Тимофеевич Аксаков (К столетию со дня смерти.) – М.: Знание, 1959. – 24. с.
4. Никольский В. А. Природа и человек в русской литературе XIX века. (50-60-е годы). – Калинин, 1973. – 226 с.
5. Шугаев В. М. Чувствительное сердце // Советская педагогика. – 1987. – № 4. – С. 1–95.

Yuliya A. Skiba

The Realization of the Plot through Emotional States in S. T. Aksakov's Novell "The Childhood Years of Bagrov-grandson"

In the story of S. T. Aksakov, despite all his lyricism, high artistic skill in style, clarity and ease in plot construction, at first glance it is very difficult to detect a climactic shock that would cause a revolution in the reader. All the events taking place in Seryozha's life are presented consistently and have almost equal emotional and spiritual value. The conflict of the work is poorly expressed, perhaps it can be defined as a kind of duality between the reactions of the mind and heart to the perception of reality.

Key words: childhood, feelings, climax, intrigue, mind.

For citation: Skiba, Yu. A. (2023) The Realization of the Plot through Emotional States in S. T. Aksakov's novella "The childhood years of Bagrov-grandson". Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 366–371.

Н. Н. ВострокнUTOва

Роль пушкинского текста в процессе обучения русскому языку как иностранному на подготовительном курсе медицинского вуза

В статье рассматриваются приемы работы над текстами А. С. Пушкина в процессе обучения русскому языку как иностранному на подготовительном курсе медицинского вуза. За основу взяты материалы учебника Московкина Л. В., Сильвиной Л. В. «Русский язык. Учебник для иностранных студентов подготовительных факультетов». Описывается система работы с календарными стихотворениями Пушкина с целью знакомства иностранных слушателей с фрагментами языковой картины мира, связанной с природными циклами в России.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, русский язык как иностранный, лингвокультурологическая компетенция.

Для цитирования: ВострокнUTOва Н. Н. Роль пушкинского текста в процессе обучения русскому языку как иностранному на подготовительном курсе медицинского вуза // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 372–378.

В последнее время в практике преподавания иностранных языков значительное внимание уделяется не только обучению грамматике, рассмотрению лингвистических единиц и контекстов их функционирования, но и ознакомлению иностранных студентов с элементами национальной культуры в пределах того языка, который преподается. Таким образом, формируется «лингвокультурологическая грамотность студентов» [1]. Лингвокультурологический подход «раскрывает объективную связь между человеком, языком и культурой как системой ценностей и дает возможность развития личности студента через присвоение общекультурных ценностей, понимание норм, традиций и творческого наследия иной лингвокультуры, отраженной в национальном языке» [1]. Иностранный язык репрезентирует элементы культурных ценностей страны изучаемого языка, «общих мест» (топосов), исторических событий национальной важности, национальных традиций. Через язык формируется зримый образ страны изучаемого языка, в котором ясно видны отличительные особенности национальной культуры, в том числе национального характера (собираетельного образа). Иными словами, процесс формирования лингвокультурологической компетенции неотъемлемо сопряжен с формированием образа носителя изучаемого языка и тем самым способствует более глубокому, более качественному процессу межкультурной коммуникации.

Согласимся с исследователем М. С. Бирюковой в том, что «репрезентацию лингвокультурологических единиц, отражающих образ иностранного языка, культуру его носителей, палитру иноязычного социума можно наблюдать в художественных произведениях малой формы» [1]. Несомненно, к таким формам относятся стихотворные произведения или фрагменты таковых. В аудитории слушателей подготовительных курсов с «нулевой» базой по русскому языку стихотворные тексты представлены скудно, однако выполняют важную роль введения обучающихся не только в ритмико-интонационный строй русского

языка, но также и в философию (мировоззрение) русского народа. То, что для носителя русского языка стало «обыденностью» (само собою разумеющимся), для студента-иностранца целое открытие неизведанного в русском характере.

Пушкинский текст в познании русской лингвокультуры трудно переоценить. Как показал анализ ответов слушателей подготовительного курса Северо-Западного государственного медицинского университета им. И. И. Мечникова (вопросная анкета с выбором одного правильного варианта, а также с открытым вопросом о деятелях русской культуры и науки), представители стран Азии и Африки среди писателей, поэтов, медиков безошибочно определяют именно персоналию – А. С. Пушкин, правильно указывая род его деятельности. Все реципиенты правильно обозначили Пушкина как поэта, но в открытом вопросе (Кого из русских знаменитых людей вы знаете?) лишь 23% реципиентов указали, что слышали это имя (добавим, что 15% назвали имя Л. Н. Толстого; 15% – В. В. Путина; 15% – И. В. Сталина; 23% указали, что никого не знают; 23% назвали Д. И. Менделеева; 23% – М. В. Ломоносова; 30% знают имя Ф.М. Достоевского). Другие персоналии прозвучали единожды: П. И. Чайковский, В. М. Бехтерев, С. А. Есенин, М. С. Горбачев. Отметим, правда, что опрос проводился в двух малокомплектных группах в конце первого семестра обучения, то есть выборка невелика, а также важен тот факт, что слушатели уже кое-что знают о России, прожив в ней несколько месяцев и изучив некоторый свод учебного (в том числе текстового) материала.

Основой учебно-методического комплекса дисциплины «Русский язык как иностранный» (РКИ) на подготовительном курсе вышеназванного университета является учебник Л. В. Московкина, Л. В. Сильвиной «Русский язык. Учебник для иностранных студентов подготовительных факультетов» [2]. Несмотря на то, что пушкинских фрагментов в этом учебнике больше, чем произведений или фрагментов произведений любого другого автора, всё-таки, на наш взгляд, их недостаточно – всего четыре: небольшой фрагмент из поэмы «Медный всадник» («Люблю тебя, Петра творенье...» [2, с. 258]), строфа из стихотворения «Стансы» [2, с. 295], стихотворение «Я вас любил...» [2, с. 345], стихотворение «Ты и вы» [2, с. 473]. Причем, впервые пушкинский текст вводится в конце первого семестра, когда слушатели курса уже ознакомлены с системой склонения имен существительных, видо-временной системой глагола и частично с системой склонения имен прилагательных, то есть с основными грамматическими формами, необходимыми для понимания иноязычного текста. Ритмико-интонационные рисунки русской речи изучаются на первых занятиях курса.

Разрабатывая методическое пособие для слушателей подготовительного курса из ближнего зарубежья «Символы России», мы расширяем круг пушкинских текстов с целью введения слушателей в лингвокультурологический контекст русского языка. Пособие предполагается строить по типу календарного цикла, начиная с осеннего периода и заканчивая летним (по циклу обучения). И на первом, осеннем, этапе мы предлагаем введение фрагмента стихотворения А. С. Пушкина «Осень (Отрывок)» [3, I, с. 521]:

Унылая пора! очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса –
Люблю я пышное природы увяданье,
В *багрец* и в *золото* одетые леса,
В их сеньях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы
(курсив здесь и далее наш. – Н. В.).

Слушателям предлагаются предтекстовые задания: 1. Какие цвета вы знаете? Посмотрите в словаре, как они звучат на русском языке (предполагаемый ответ: белый, черный, желтый, красный, коричневый, зеленый, синий, фиолетовый). 2. Какие цвета можно назвать осенними цветами? (желтый, красный). Далее следует первое прочтение текста и послетекстовые вопросы: 1. Какие слова вы поняли? 2. Какие слова остались непонятными? (обычно рассматриваются слова *унылый*, *очарованье*, *краса*, *увяданье*, *сени*, *мгла*, *угрозы* – в ряде случаев семантизацию возможно проводить через подбор синонимов: *унылый* – очень грустный, скучный, *краса* – красота, *мгла* – темнота. В некоторых случаях через визуализацию: *унылый* – грустное лицо, *очарованье* – красивая девушка, *сени* – изображение сеней как части русской избы, *угрозы* – грозное лицо и угрожающий жест).

Среди непонятных слов слушатели наверняка назовут *багрец* и *золото*. Этот случай употребления рассматриваем особо, связывая с предтекстовым вопросом о цветах, а именно о цвете осени. Мы возвращаемся к словам *красный* и *желтый* и детализируем понятия через введение оттенков красного – багряный и золотой. Далее проговариваем слова *багрец* и *золото* и обозначаем часть речи, к которой относятся данные слова. Звучит вопрос: почему поэт выбрал не имена прилагательные, а имена существительные? Обращаем внимание на причастие *одетые*. Делаем вывод о том, что багрец и золото – это одежда лесов (деревьев). Потому увядание – пышное, что леса одеты в одежду царственных оттенков.

Итак, желтый (золотой) и красный (багряный) – цвета осени, еще точнее – одного из периодов осени, которая так и называется – золотая.

Следующий этап календарного цикла – зимний. Из пушкинских текстов на этом этапе слушателям предлагается рассмотреть отрывок из стихотворения «Зимнее утро» [3, I, с. 453]:

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг *прелестный* –
Пора, *красавица*, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На *мутном* небе *мгла* носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи *мрачные* желтела,
И ты печальная сидела –
А нынче... погляди в окно:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском
Озарена...

Обращаем внимание на выделенные слова, связывая их с уже рассмотренными в отрывке стихотворения «Осень»: так связаны синонимично (имманентно) *прелестный* и *очарованье* («Очей очарованье»); *мутный* – *мгла* («...мглою волнистою покрыты небеса») – *мрачные*; *печальная* – *унылая* («Унылая пора!»); *великолепный* – *пышный* («пышное природы увяданье»).

И вновь обращаемся к сфере цветообозначений, которые в данном отрывке обозначены через глаголы: (луна) *желтела*, (лес) *чернеет*, (ель) *зеленеет*, (речка) *блестит* и через деепричастие *блестя* («Блестя на солнце, снег лежит»). Теперь все великолепие природы передается через блеск снега, а значит, через зимний цвет – белый, точнее – ослепительно белый. То, что было золотым и багряным, теперь чернеет. И желтый цвет (луны) – бледный: «Луна, как бледное пятно». Таким образом, цвет выступает в процессуальном значении, выражаясь в настоящем времени глаголов-цветообозначений, но (через связь двух текстов) *чернеет* выступает как результат «пышного природы увяданья», а *блестит* – как результат перехода в новое, зимнее, состояние природы. Контраст черного и ослепительно белого – признак русской зимы.

Тема тьмы и блеска прослеживается и в отрывке из поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» [3, II, с. 173–174]:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы *державное* теченье,
Береговой её гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых *ночей*
Прозрачный *сумрак*, *блеск* безлунный,
Когда я в комнате моей
Пищу, читаю без лампы,
И *ясны* спящие громады
Пустынных улиц, и *светла*
Адмиралтейская игла...

В одном из послетекстовых заданий слушателям предлагается найти слова, контекстуально близкие словам, которые рассматривались в текстах осеннего и зимнего цикла: *державный* – *пышный*, *великолепный*; *ночи* – *мгла*, *мутный*, *мрачный*, *чернеет*; *блестит* – *ясны*, *светла*.

В ходе анализа обращаем внимание на контрасты в стихотворении: «Ночей прозрачный *сумрак*» – «*блеск*»; «в комнате ... *без лампы*» – «*ясны* спящие громады/ Пустынных улиц, и *светла*/ Адмиралтейская игла». Задается во-

прос, для чего автор использует прием контраста. Делается вывод о доминантах Петербурга – светлых, ярких, которые проявляются четче на сумрачном фоне ночи. Так бывает в период темных ночей – осенью и зимой (стихотворение размещается в разделе зимнего цикла методического пособия). В этом же разделе предлагается рассмотреть фрагмент стихотворения А. С. Пушкина «Стансы» [3, I, с. 387], посвященного Петру Первому:

...То академик, то герой,
То мореплаватель, то плотник,
Он всеобъемлющей душой
На троне вечный был работник...

В вышеназванном учебнике данный фрагмент находится в послетекстовых заданиях к учебному (ознакомительному) тексту «Петр Первый». В нашем пособии мы предлагаем расположить данный фрагмент после отрывка из «Медного всадника» и задать обучающимся проблемный вопрос: Как вы думаете, каким образом яркий, светлый облик Петербурга связан с императором Петром Великим? Делается вывод о том, что город был основан императором-деятелем, что величие города – результат всеобъемлющей деятельности Петра. Таким образом, есть красота, великолепие нерукотворные (природные) и рукотворные (как результат деятельности человека). Если одно с другим гармонично сосуществует, то красота сохраняется. Однако одетая в гранит Нева может и «взбунтоваться», как бы утверждая, что нерукотворное – сильнее человеческого (одна из идей поэмы «Медный всадник»).

В разделе весеннего цикла методического пособия мы предлагаем к рассмотрению стихотворение «Весна, весна, пора любви...» [3, I, с. 410]:

Весна, весна, пора любви,
Как тяжело мне твое явленье,
Какое томное волненье
В моей душе, в моей крови...
Как чуждо сердцу наслажденье...
Все, что ликует и блестит,
Наводит скуку и томленье.

Отдайте мне метель и вьюгу
И зимний долгий мрак ночей.

В данном отрывке слушателям вновь предлагается найти понятия, схожие по смыслу с уже рассмотренными в других разделах. Так *наслажденье* сопрягается с *очарованье* и *прелестный*; *блестит* повторяется; *скука* и *томленье* очевидно согласуются с *унылая* (пора), *печальная*; *мрак ночей* с *мгла*, *мрачные*, *чернеет*, *сумрак*. Здесь блеск природы наводит автора на скуку. Это не «багрец и золото» любимой осени, не «блестя на солнце, снег лежит», созвучные воодушевлению лирического героя, но это нечто невыносимо неподходящее чувствам лирического героя – последствиям умирающей любви. И вновь природа (на этот раз ликующая) не согласуется с мироощущением человека (в этот момент мрачным, тоскующим). Автор использует прием контраста для передачи этого рассогласования.

В разделе летнего цикла вновь возвращаемся к стихотворению «Осень», но к другому его фрагменту [3, I, с. 520–521]:

Ох, лето *красное!* любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.
Ты, все душевные способности *губя*,
Нас мучишь; как поля, мы *страждем* от засухи;
Лишь как бы напоить, да освежить себя –
Иной в нас мысли нет, и жаль зимы старухи,
И, проводив ее блинами и вином,
Поминки ей творим мороженым и льдом.

В данном отрывке в первую очередь обращает на себя внимание эпитет *красное*. Он напрямую согласуется с *краса, очарованье, прелестный* в ранее рассмотренных отрывках. Будучи постоянным, этот эпитет как бы «стирается», десемантизируется, но и заново семантически углубляется через контраст: *губя, страждем* и «*жаль зимы-старухи*». Для автора-повествователя лето – это «зной, да пыль, да комары, да мухи». Оно не освежит, не напоит. Тогда как «мороз и солнце – день чудесный», «отдайте мне метель и вьюгу». Автор словно выражает не только свое личное мироощущение, но и народное. Однако употребляя народно-поэтические формулы «лето красное», «зима старуха», он так парадоксально «бранит» красивое лето и принимает старуху зиму с ее вьюгами и метелями.

Итак, структурирование методического пособия на разделы соответственно календарному циклу и включение в каждый раздел фрагментов произведений А. С. Пушкина помогает слушателям курсов рассмотреть возможности выражения душевных переживаний, согласующихся (синонимия) или контрастирующих с силами природы (на примере приема контраста, употребления контекстуальных антонимов). Пушкинское мироощущение – это и продолжение, развитие народно-поэтических представлений о мире природы, и словно новая поэтическая парадигма, которая «вросла» в сознание носителей русского языка как личная («своя»), хотя и выражена конкретным автором. Имя Пушкина – не просто имя, но часть русского сознания. Не случайно все слушатели подготовительных курсов традиционно называют именно Пушкина на вопрос «Кого из великих русских людей вы знаете?» (устный опрос 2020–2023 годов без письменной анкеты) и безошибочно определяют его как великого русского поэта. Изучать пушкинский текст – значит, включиться в русскую культуру в самом широком (интертекстуальном) и глубоком (лично-ориентированном) смысле.

Подводя научно-методические итоги, отметим, что преподавателем на занятии предлагаются два фундаментальных метода лингвистического анализа текста: наблюдение над языковым материалом и сопоставление языковых единиц. Методы выражаются в следующих приемах: 1) предтекстовая ориентировка обучающихся (посредством предтекстовых вопросов); 2) анализ употребления лексических единиц в контексте с заданной преподавателем целью (текстовый этап – работа с узким контекстом); 3) сопоставление (через возврат/повторение) лексико-семантических комплексов в широком контексте с

заданной преподавателем целью. Целью же является формирование у слушателей фрагментов языковой картины мира, связанных с природными циклами в России и личностно-выраженных в художественном мире одного из самых знаменитых и влиятельных русских поэтов.

Список литературы

1. Бирюкова М. С. Лингвокультурологическая компетенция: содержание и теоретические основы // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2016. – [Эл. ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturologicheskaya-kompetentsiya-soderzhanie-i-teoreticheskie-osnovy> (дата обращения: 15.02.2023).
2. Московкин Л. В., Сильвина Л. В. Русский язык. Учебник для иностранных студентов подготовительных факультетов. – Изд. 11, испр. и доп. – СПб.: Пресс, 2019. – 528 с.
3. Пушкин А. С. Сочинения. В 3-х т. – М.: Худож. лит., 1985–1987.

Natalja N. Vostroknutova

The Role of Pushkin's Text in the Process of Teaching Russian as a Foreign Language in the Preparatory Course of a Medical University

The article discusses the methods of working on the texts of A.S. Pushkin in the process of teaching Russian as a foreign language in the preparatory course of a medical university. The materials of the textbook Moskovkina L.V., Silvina L.V. «Russian language. Textbook for foreign students of preparatory faculties» are taken as a basis. The system of work with Pushkin's calendar poems is described. The goal is to acquaint foreign listeners with fragments of the language picture of the world associated with natural cycles in Russia.

Key words: A. S. Pushkin, Russian as a foreign language, linguoculturological competence.

For citation: Vostroknutova, N. N. (2023) The Role of Pushkin's Text in the Process of Teaching Russian as a Foreign Language in the Preparatory Course of a Medical University. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 372–378.

Е. С. Белоус

Лингвокультурологический потенциал произведений А. С. Пушкина в практике преподавания русского языка как иностранного

В статье обобщается опыт работы кафедры русского языка ВолГТУ по использованию произведений А. С. Пушкина для организации аудиторных и внеаудиторных занятий с иностранными студентами. Характеризуются формы и результаты таких занятий. Уточняются возможности использования ключевых текстов российской культуры для мотивации изучения русского языка, пополнения тематического словаря иностранных студентов, формирования их коммуникативной компетентности и нравственных ценностей.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, аудиторная и внеаудиторная работа, сказка, повесть, речевая компетенция, коммуникативная компетенция.

Для цитирования: Белоус Е. С. Лингвокультурологический потенциал произведений А. С. Пушкина в практике преподавания русского языка как иностранного // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 378–388.

Без обращения к классическим литературным текстам, таким как произведения Александра Сергеевича Пушкина, невозможно обойтись при изучении русского языка как иностранного (РКИ). Знакомство с русской классикой, познание общих закономерностей культурного процесса в России способствует

формированию межнациональной толерантности, расширяет границы лингвокультурной компетенции иностранных обучающихся. Художественный текст в иностранной аудитории – это не только демонстрация страноведческих реалий, но и углубленный способ изучения русского языка, средство познания художественного мира писателя [19, с. 296]. Сегодня преподаватели РКИ активно используют в своей работе поэтические и прозаические произведения А. С. Пушкина, представляя научной общественности теоретические обобщения и методические разработки своих уроков.

Исследователи говорят о необходимости изучения русской литературы на занятиях по РКИ [22; 25], методах работы с художественным текстом [13; 14; 16; 28], обращаются к стихотворениям, балладам и сказкам Пушкина [6; 17; 21; 23; 26], роману в стихах [18], прозаическим произведениям [2; 16; 24; 29], создают учебные пособия [9; 12; 20], акцентируют внимание на лингвокультурологической ценности произведений А. С. Пушкина [5; 10; 11; 27]. Однако, несмотря на большое количество исследований по данной теме, нам представляется, что лингвокультурологический потенциал произведений А. С. Пушкина в преподавании РКИ раскрыт не полностью. Значимость творчества поэта для российской культуры, его вклад в развитие русского языка и литературы определяют необходимость дальнейшего изучения возможностей использования поэзии и прозы Пушкина, автобиографической информации о нем на занятиях по РКИ.

В связи с этим важной задачей становится обмен успешным опытом использования литературно-художественных текстов А. С. Пушкина для достижения учебно-педагогических целей в процессе освоения РКИ. В Волгоградском государственном техническом университете (ВолгГТУ) получают профессию обучающиеся из стран ближнего и дальнего зарубежья. Все иностранные студенты в первом семестре знакомятся с произведениями А. С. Пушкина. Студенты 1 курса читают «Сказку о рыбаке и рыбке», студенты 2 курса изучают повесть «Барышня-крестьянка» (неадаптированные варианты).

Работа с произведениями идет в форме классных занятий и самостоятельной работы. Для эффективного восприятия текстов повести и сказки обучающимся нужны определенные фоновые знания об общественной жизни русской нации, времени, когда жил и творил автор, социальных и этических проблемах, волновавших писателя и его современников [19, с. 299]. Поэтому преподавателями кафедры русского языка ВолгГТУ было разработано лингвострановедческое пособие «Реалии быта и культуры России XIX века» (Бахмутова А. В., Весова Т. Н., Чистякова Е. В., 2017). Издание представляет собой пособие нового типа, совмещающее словарные и учебные материалы. Оно содержит обширную обзорную статью и словарные статьи, в которых даются сведения страноведческого, культуроведческого и лингвистического характера. Пособие адресовано преподавателям русского языка как иностранного, иностранным студентам-нефилологам, а также учащимся старших классов общеобразовательных школ. В задачи пособия входит осмысление лексических единиц на основе знакомства с культурным компонентом их семантики, с их лексическим

фоном. В текстах пособия – словарных статьях – лексические единицы семантизируются на уровне понятия («Что такое ...?») и на уровне лексического фона («Что вы знаете о ...?»). Заголовочные слова и словосочетания словарных статей отобраны по принципу учебно-методической целесообразности. Тексты строятся по единой схеме: 1) толкование лексического понятия, 2) наиболее частотные свободные сочетания слов, 3) материал, «изъясняющий» лексический фон слова или словосочетания. К каждому тексту предлагаются вопросы для (само)контроля. Такая композиция позволяет иностранцу овладевать как планом содержания, так и планом выражения («что сказать» и «как сказать»).

В конце некоторых словарных статей представлены ссылки на иллюстративный материал, который заимствован из общедоступных ресурсов Интернет, позволяющий наглядно представить особенности реалий культуры и быта XIX века [3]. Приведем пример словарной статьи «Барышня».

БАРЫШНЯ, -и, род. мн. -шень, ж.

Барышня – девушка или девочка из дворянской (см. ДВОРЯНИН), купеческой (см. КУПЕЦ), мещанской (см. МЕЩАНИН) семьи; дочь барина.

Столичная, городская, провинциальная (живёт вдалеке от крупного города), легкомысленная... барышня. Повесть А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка». Кисейная барышня (кисея – тонкий дорогой материал) – так говорят об избалованной, неприспособленной к жизни девушке. В 60-е годы XIX в. кисейной барышней называли не очень умную, недостаточно образованную девушку.

Крылатые выражения (цитаты и выражения из исторических или литературных источников), пословицы и поговорки по данной теме.

Вот приедет барин – барин нас рассудит (Н. А. Некрасов). Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь (А. С. Грибоедов). У барина и свинья барской породы. Барский двор хуже петли.

Пояснительный материал...

Рекомендуемый иллюстративный материал: Татьяна Ларина. Иллюстрация к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Художник Тимошенко Л. Я. (1903–1976).

Вопросы для (само)контроля. Что значит слово БАРЫШНЯ? Как изменялось значение этого слова? Что вы знаете о воспитании барышень в XIX в.? Одинаковый ли образ жизни вели городские барышни и провинциальные барышни? Каков смысл понятия «тургеневская девушка»? Назовите слова, которые являются однокоренными со словом БАРЫШНЯ. Какие крылатые выражения, пословицы и поговорки по данной теме вам понравились?

Аудиторная и самостоятельная работа по текстам произведений А. С. Пушкина строится с опорой на учебные пособия преподавателей кафедры русского языка ВолгГТУ «Читаем повесть А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка» (Весова Т. Н., Чистякова Е. В., 2022), «Русская сказка и русская грамматика» (Дикарева А. В., Карабань Н. А., 2016).

Пособие «Читаем повесть А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка» состоит из заданий к повести и к художественному фильму по мотивам повести.

Первый блок включает несколько разделов: биографию А. С. Пушкина, краткие сведения о повести, текст произведения, страноведческий комментарий, краткое содержание повести, предтекстовые, притекстовые и послетекстовые упражнения, способствующие развитию речевых умений учащихся, а также грамматические задания. Второй блок включает подготовительные, задания перед просмотром и после просмотра фильма. Дается толкование слов, которые могут затруднять восприятие художественного текста, предлагаются вопросы, позволяющие контролировать понимание прочитанного материала и просмотренного фильма. В пособие включены тесты, контролирующие понимание содержания повести, итоговые творческие задания и контрольная работа. К ряду упражнений и тестам предлагаются ключи [9].

Приведем примеры предтекстовых заданий к первому (условному) разделу повести «Биография Ивана Петровича Берестова и Григория Ивановича Муромского. Взаимоотношения соседей».

Задание 1. Как вы понимаете следующие выражения: служил в гвардии и вышел в отставку; умерла в родах; утроил доходы; его почитали гордым (почитался не глупым); входить в долги; статская служба; барышни сходили по нем с ума; умирать со скуки; за Лизою ходила Настя; наряжусь я крестьянкою; говорила на крестьянском наречии; совесть начинала мучить; сдержат клятву – не сдержат клятвы; взять над ним власть; человек знатный и сильный; выдать свою дочь выгодным образом; время все сладит; романическая (роман) мысль жениться на крестьянке; предлагал ей свою руку; надеялся склонить на свою сторону; дело совсем уже слажено?

Задание 2. Найдите синонимы к словам и словосочетаниям (смотрите слова и выражения для справок): 1) доходы не прибавлялись; 2) знание света почерпают из книжек; 3) вообразить (легко вообразить); 4) бранить(ся); 5) врать (врешь); 6) село; 7) кобыла, кобылка; 8) забавный; 9) беситься; 10) проказничать; 11) отпереть дверь; 12) сокрушаться; 13) выучить грамоте; 14) познакомиться короче; 15) намерение; 16) понуждать; 17) невеста хоть куда; 18) он был в батюшку; 19) не твое горе – ее счастье; 20) как досадно; 21) нововведение.

Слова и выражения для справок: 1) доходы не становились больше; 2) ругать(ся), ссориться; 3) знание жизни светского (высшего) общества узнают из книг; 4) представить себе мысленно что-то или кого-то; 5) деревня, сельская местность; 6) обманывать – говорить неправду, лгать; 7) интересный, смешной; 8) шутить, смеяться над кем; 9) лошадь, конь; 10) научить читать и писать; 11) сердиться, быть очень недовольным; 12) открыть дверь, закрытую на ключ; 13) жалеть о чем; 14) познакомиться ближе, лучше узнать друг друга; 15) заставлять что-либо сделать; 16) невеста всем хороша, т. е. и умна, и красива, и богата; 17) не ты должен беспокоиться о ее счастье; 18) как жаль; 19) он был такой же по характеру, как его отец (батюшка); 20) новое правило, вновь установленный порядок; 21) желание сделать что-то.

Задание 3. Найдите слова или словосочетания в повести, противоположные (антонимичные) по значению следующим: 1) в старости; 2) богатая дворянка; 3) глупейший человек; 4) по будням; 5) доход; 6) увеличение расходов; 7) любовь к нововведениям; 8) старые соседки; 9) она была помладше; 10) барин злой, грустный; 11) Лиза вышла из рожи; 12) отец поругал ее; 13) сестра за стол; 14) сделать его (Алексея) богатым.

Задание 4. Объясните, как вы понимаете выражения, в которых глаголы употребляются в переносном значении. Вышел в отставку, входить в новые долги, приводить в отчаяние, барышни сходили по Алексею с ума, Лиза вышла из своей роли.

Задание 5. Описывая внешность Лизы, Пушкин отмечает, что «черные глаза оживляли ее смуглое и очень приятное лицо». Как вы объясните значение следующих выражений со словом глаза? Не сводить глаз, с глазу на глаз, глаза на мокром месте, глаза разбегаются, не моргнуть глазом, смотреть другими глазами, глаза на лоб полезли.

Задание 6. В повести встречаются словосочетания: ясное небо, чистое сердце. Определите значение прилагательных в сочетаниях. Придумайте свои словосочетания. Ясный: ясное дело, ясная голова, ясный ответ, ясная цель, ясная причина. Чистый: чистая любовь, чистая правда, чистая одежда, чистая прибыль, чистый воздух, чистая речь.

В пособии «Русская сказка и русская грамматика» разделы 2–4 посвящены работе со сказкой А.С. Пушкина о рыбаке и золотой рыбке. Разделы включают фонетические упражнения, грамматическую разминку, текст, лексико-грамматические задания, контрольные вопросы и задания [12].

Приведем примеры упражнений.

Грамматическая разминка. Из данных слов составьте словосочетания: *синий, море; ветхий, землянка; морской, трава; золотой, рыбка; дорогой, цена; человечий, голос; великий, чудо; новый, корыто*; Определите падеж имён существительных и прилагательных: *Жил со своею старухой; жили в ветхой землянке; ловил неводом рыбу; отпусти в море; сказал ей ласковое слово; отвечает с поклоном; поймал рыбку; просилась в море; взять выкуп; не даёт покою.*

Лексико-грамматические задания. Проверьте по словарю значения слов: *невод, прясть, пряжа, молвить, простор, поклон, чудо, бранить, корыто*; Подберите к данным словам однокоренные, выделите в них корень: *купить, желание, старый, море, золото, испуг, осколок, удивление, игра*; Подберите синонимы к выделенным словам, используйте текст: *старая землянка; закинул сеть в море; старика старуха заругала; изумился старик; откупалась чем только захочу; стал он звать золотую рыбку; сжался, государыня рыбка; иди себе с богом*; Подберите антонимы к выделенным словам. Используйте текст: *грубое слово, молчать, дешёвый, старика старуха похвалила, старое корыто*; Определите вид глаголов. Запишите глаголы другого вида. Следите, чтобы значение глагола при этом не изменилось: *взять, сказать, поймать; ответить, откупиться, удивиться, отпустить*; Прочитайте видовые пары глаголов.

Объясните, как образуют форму несовершенного вида данные приставочные глагол: *рассказать – рассказывать; расспросить – расспрашивать; разыгаться – разыгрываться; рассмотреть – рассматривать; перечитать – перечитывать; показать – показывать; закинуть – закидывать; забросить – забрасывать; приплыть – приплывать; расколоться – раскалываться; объяснить – объяснять; соединить – соединять; крикнуть – кричать.*

Знакомство студентов с текстами произведений А. С. Пушкина сопровождается просмотром мультипликационных и художественных фильмов. Большой интерес у обучающихся вызывает просмотр советского цветного музыкального рисованного **мультипликационного фильма «Сказка о рыбаке и рыбке»** (режиссер Михаил Цехановский, студия «Союзмультфильм», 1950 год). Начало мультипликационного фильма вводит зрителей в волшебный мир, созданный русскими народными сказками и сказками А. С. Пушкина (по прологу поэмы «Руслан и Людмила»). Красота русской природы, детальные бытовые зарисовки, народные музыкальные мотивы, яркие характерные герои, четкая речь персонажей делают фильм отличным средством изучения русского языка как иностранного.

Также погружению в новую лингвокультурологическую среду способствует просмотр российского **художественного фильма «Барышня-крестьянка»** (режиссер Алексей Сахаров, киностудии «Мосфильм», «Ритм», 1995 год). Фильм снят по мотивам повести А. С. Пушкина, имеет отличия в сюжетных линиях и некоторых деталях повествования. Студенты с удовольствием смотрят этот фильм, принимают участие в дискуссии, слушают и запоминают песню, звучащую вначале картины. Использование видеофильмов интенсифицирует формирование навыков аудирования, положительно влияет на развитие слуховой памяти, значительно сокращает период накопления лексического запаса, повышает интерес к изучаемому материалу [7, с. 146].

Завершается работа над произведениями А. С. Пушкина в конце семестра творческими вечерами иностранных студентов первого и второго курса, проводимых в виде литературно-музыкальных гостиных. «Визитной карточкой» секции основных факультетов кафедры русского языка ВолГТУ стал **вечер иностранного первокурсника «Золотая рыбка»**, на котором студенты могут продемонстрировать уровень своего понимания произведения А. С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке», поделиться размышлениями о прочитанном, почувствовать себя в роли настоящих актеров, разыграв сценки по мотивам сказки [4, с. 26].

К моменту проведения вечера все иностранные студенты уже хорошо знакомы с текстом сказки, имеют определенный запас фоновых знаний, поэтому могут активно принимать участие в конкурсах и дискуссии по вопросам, затрагиваемым в произведении. Подготовка к вечеру начинается заранее, когда разные академические группы под руководством своих преподавателей готовят небольшие инсценировки отрывков сказки, используя костюмы и реквизит. Сценарий включает и фонетический конкурс, и письменное обращение каждого первокурсника к Золотой рыбке: на листочках записываются три заветных

желания, которые экспертное преподавательское жюри систематизирует в завершение вечера и знакомит всех с «корпусом» пожеланий. Чаще всего это пожелания здоровья и долгой жизни родителям, мира всем народам, мечты о получении высшего образования. Однако большинство понимает, что исполнение желаний во многом зависит от самого человека: от его доброты и внимания к людям, доброжелательности и бесконфликтности в общении, выполнения обязательств, трудолюбия, стремления к овладению знаниями [1, с. 75–76].

На вечере студентам предлагается пояснить смысл пословиц и поговорок, в которых присутствует слово «рыба» («рыбка»): Без труда не вытащишь и рыбку из пруда; Рыба ищет, где глубже, а человек – где лучше; Рыбак рыбака видит издалека; Лакома кошка до рыбки, да в воду лезть не хочется; Не поймал карася – не поймаешь щуку; Рыба мелка, да уха сладка; Чтобы рыбку съесть, надо в воду лезть; Говори об ухе, когда рыба в руке; На то и щука в море, чтобы карась не дремал. Многие русские пословицы и поговорки затрагивают проблемы, поднимаемые в сказке. Студенты рассуждают над значением этих пословиц и их связью с литературно-художественным произведением: Не в свои сани не садись; От добра добра не ищут; Что имеем, не храним, потерявши – плачем; Чужое взять – свое потерять; Кто чужого желает, скоро свое утратит; Не надобен и клад, если у мужа с женой лад; Хорошо тому добро делать, кто это добро помнит; Много бранился, а добра не добился; Стоит по горло в воде, а пить просит.

В результате в интерактивном взаимодействии формируется и обогащается коллективный тематический словарь, а в целом аудиторная и внеаудиторная подготовка к академическому мероприятию и его организация демонстрируют эффективность взаимосвязанного обучения видам речевой деятельности [1, с. 75–76].

Вечер иностранного студента второго курса «Барышня-крестьянка» обычно проводится в конце первого учебного семестра. Студенты не только отвечают на вопросы по содержанию повести, но и разыгрывают наиболее интересные и значимые сцены из произведения. Это и знакомство Лизы с Алексеем Берестовым в роще, и диалог Насти и Лизы, когда служанка отпрашивается в гости к соседям и (или) когда она возвращается обратно, и строгий разговор Ивана Петровича Берестова с сыном о женитьбе. Этому итоговому занятию предшествует большая подготовительная работа. По словам студентов, работа над ролью помогает им в изучении русского языка, дает возможность почувствовать своих героев, узнать о них больше, чем написано в тексте, превратить текст в звук и движение [8, с. 48].

На вечере студенты отвечают на вопросы по тексту двух уровней сложности. Приведем примеры вопросов первого уровня: *Как звали соседей-помещиков? Кто из помещиков выстроил дом по собственному плану, завел фабрику, утроил доходы? Кто из помещиков был англomanом? В чем выразалась его англomanия? Почему Муромский вынужден был жить в деревне? Как относились соседи-помещики друг к другу? У какого помещика был сын, у какого – дочь? Как относились барышни к Алексею и почему так относились? Какое*

образование получил Алексей? Кем Алексей хотел стать? Почему Лиза решила переодеться крестьянкой? Где впервые познакомились Лиза и Алексей? В какое время года они познакомились? Как назвала себя Лиза? Кем представилась? Почему Алексей не узнал в ней барышню?

Вопросы второго уровня сложности: Имение какого помещика находилось в Тугилово, а какого – в Прилучино? Каким было семейное положение Ивана Петровича Берестова и Григория Ивановича Муромского? Они были женаты, холосты, разведены или они были вдовцы? Названия каких животных встретились в тексте? Как вы понимаете слово «барышня»? Можно ли назвать Настю барышней и почему? Чем, по мнению автора, отличаются барышни из провинции от городских барышень? Алексей Берестов, чтобы произвести особое впечатление на местных барышень, носил на руке черное кольцо. Что было изображено на этом кольце? Почему местные барышни были уверены, что у Алексея есть тайная любовь в Москве? Чем интересен адрес, по которому Алексей посылал письма в Москву? Чем этот адрес отличается от современных адресов? Когда Иван Петрович Берестов хотел женить Алексея на Лизе, он сказал сыну: «Стерпится – слюбится». Как вы понимаете эту фразу? К какому сословию принадлежали Берестов и Муромский? А к какому Настя, Василий-кузнец, Трофим-пастух? Повесть заканчивается такими фразами: «Ага! – сказал Муромский, – да у вас, кажется, дело совсем уже слажено...». Читатели избавят меня от излишней подробности описывать развязку». Опишите свою развязку.

На вечере иностранные студенты могут увидеть предметы, которые упоминались в повести: сарафан, лапти, платок, кольцо с черепом, кузовок, модель ружья. Аудитория, в которой проводится мероприятия, обычно украшается в осенней тематике. Ребятам предлагаются конфеты, яблоки и традиционное русское угощение – пирожки. Вечер обычно проходит в теплой дружеской обстановке.

Современные студенты не представляют своей жизни без регулярного общения в социальных сетях. Кафедра русского языка ВолгГТУ активно использует отечественную социальную сеть «В Контакте» как интерактивную площадку для информирования студентов о событиях русской истории и культуры, знакомства с российскими и региональными достопримечательностями, проведения языковых конкурсов и викторин. В настоящее время группа ВК «Русский язык. Основные факультеты» (<https://vk.com/vsturuss>) насчитывает более 600 иностранных студентов (обучающихся и завершивших обучение в ВолгГТУ). Студенты с интересом читают рубрики группы «Событие мировой культуры», «Дата дня», «Актуальная фразеология», присылают свои фотографии для рубрик «Зимняя» и «Летняя» галереи, получают актуальную информацию о российских олимпиадах и фестивалях, принимают участие в творческих проектах.

Так, в декабре 2020, 2021 и 2022 года в группе ВК «Русский язык. Основные факультеты» проводился конкурс видеороликов по повести А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка». Студенты читали отрывок или делали неболь-

шую инсценировку. Каждая видеозапись – отдельная творческая художественно оформленная работа. Чтение можно было сопровождать музыкой и визуальными эффектами. Многие из конкурсантов впервые проделали такую техническую работу с использованием программ VivaCat, Film Maker, VivaVideo, KineMaster, VideoShow, InShOt.

Возможности ведения групп в социальной сети «В контакте» позволяют осуществлять голосование, писать комментарии, отслеживать просмотры и другую статистику по проводимым мероприятиям. Хочется отметить особую активность, охват и вовлеченность друзей и гостей группы во время конкурса.

Преподавателями секции основных факультетов кафедры русского языка были подведены итоги конкурса и выбраны лучшие студенты в ряде категорий. Информация о студентах, выигравших конкурс, также была размещена на стене в группе «Русский язык. Основные факультеты». Записи о победителях на стене сопровождалась музыкальным и графическим оформлением. Современные информационные технологии помогают находить новые способы и приемы работы с учебным материалом. Так, онлайн-конкурс чтецов стал увлекательной и полезной формой работы по изучению произведений русских классиков, отработке навыков чтения и произношения, выработке умений построения диалогичных высказываний [4, с. 34].

Подводя итоги, можно отметить, что знакомство с произведениями А. С. Пушкина является одной из обязательных составляющих учебного процесса по РКИ на основных факультетах Волгоградского государственного технического университета. Изучение стихотворений и прозаических текстов поэта ведется в форме аудиторной и организуемой самостоятельной работы, внеаудиторных офлайн и онлайн-мероприятий. В результате такого комплексного подхода происходит развитие навыков изучающего, выразительного чтения, фонетико-интонационного оформления речи. Работа над новым языковым материалом способствует формированию лексико-грамматических навыков, пополнению активного и пассивного словаря. Участие в мероприятиях определяет совершенствование монологической и диалогической речи, воспитание интереса и уважения к русскому языку и культуре.

Выбор литературно-художественного текста как средства обучения и воспитания студентов – важная задача, стоящая перед любым преподавателем РКИ. Потенциал произведений А. С. Пушкина заключается в их социокультурной и эстетической ценности, духовности; доступности и понятности содержания, реалистичности описываемых событий; яркости и наглядности коммуникативных моделей, разнообразии способов и средств общения; актуальности поднимаемых проблем. Такие художественные произведения помогают стимулировать познавательную активность обучающихся, дают им сведения страноведческого характера, знакомят с историей и культурой России, расширяют запас средств выражения, развивают речевую и коммуникативную компетентность студентов.

Список литературы

1. Аверьянова Н. А., Белякова Л. Ф., Сидорова Т. Л. Ценностные основы русской сказки в восприятии иностранных студентов // *Primo Aspectu*. – 2022. – № 4(52). – С. 74–82.
2. Адонина Л. В., Фисенко О. С., Чернова Н. В. Чтение повести А. С. Пушкина «Метель» на занятиях по русскому языку как иностранному (II сертификационный уровень). – М.: Перо, 2018. – 92 с.
3. Бахмутова А. В., Весова Т. Н., Чистякова Е. В. Реалии быта и культуры России XIX века: Учебное пособие для иностранных студентов. – Волгоград: ВолгГТУ, 2017. – 188 с.
4. Белоус Е. С., Ромашова О. В. Организация конкурса чтецов для иностранных студентов в условиях дистанционного образования (из опыта работы) // *Лингвистика и образование*. – 2021. – Т. 1, № 2. – С. 26–38.
5. Безбородкина Е. С. К вопросу о роли натуральных уроков в обучении РКИ на примере посещения музея-квартиры А. С. Пушкина на Мойке, 12. «История жизни А. С. Пушкина – история болезни – бессмертие» // *Актуальные проблемы гуманитарного знания в техническом вузе: Материалы VI Междунар. научно-метод. конф., Санкт-Петербург, 26–27 октября 2017 г.* – СПб.: СГУ, 2017. – С. 267–271.
6. Бетюнская С. А. Изучение сказки А. С. Пушкина «Старик и Золотая рыбка» в иностранной аудитории с использованием мультимедиа технологий // *Сборник материалов I Азиатского международного форума «Новые горизонты РКИ»*. – Якутск: СФУ им. М. К. Аммосова, 2022. – С. 29–35.
7. Весова Т. Н., Чистякова Е. В. Методические основы использования художественных фильмов в процессе преподавания русского языка как иностранного // *Известия Волгоградского государственного технического университета. Серия: Проблемы социально-гуманитарного знания*. – 2013. – Т. 12, № 2(105). – С. 145–148.
8. Весова Т. Н., Чистякова Е. В. Прием драматизации в представлении материала на занятиях по РКИ и во внеаудиторных мероприятиях // *Актуальные вопросы профессионального образования*. – 2018. – № 2(11). – С. 46–49.
9. Весова Т. Н., Чистякова Е. В. Читаем повесть А. С. Пушкина «Барышня-крестьянка»: Учебное пособие для иностранных студентов основного этапа обучения; ВолгГТУ. – Волгоград: ВолгГТУ, 2022. – 64 с.
10. Воробьева С. Н., Крижовецкая О. М. Художественный текст как образец национально-культурного дискурса: подходы к изучению произведений русской литературы на занятиях по русскому языку как иностранному // *Интернет-журнал Науковедение*. – 2015. – Т. 7, № 2(27). – С. 128–135.
11. Гордиенко О. А. Картина мира глазами А. С. Пушкина (на материале использования рисунков поэта при изучении его творчества иностранными студентами) // *Электронный сетевой политематический журнал «Научные труды КубГТУ»*. – 2016. – № 8. – С. 288–297.
12. Дикарева А. В., Карабань Н. А. Русская сказка и русская грамматика. – Волгоград: ВолгГТУ, 2016. – 64 с.
13. Еремина Е. А. Словесный образ в составе крылатого выражения: описание семантических компонентов в целях преподавания русского языка иностранцам // *Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. – 2019. – № 2. – С. 124–133.
14. Зяблицева О. Д., Смыковская Т. Е. Рецепция художественного текста в методике РКИ (на материале произведений А. С. Пушкина) // *Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества: Материалы XI Междунар. научно-практ. конф., Благовещенск, 11–12 мая 2021 г.* – Благовещенск: БГПУ, 2021. – С. 556–561.
15. Каблукова Н. В. Методика изучения художественных произведений на занятиях по русскому языку как иностранному (лексический аспект) // *Краеведение Приамурья*. – 2015. – № 3(31). – С. 11–14.
16. Каргина Н. В., Фисенко О. С. Интерактивные методы чтения повести А. С. Пушкина «Метель» в иностранной аудитории (на примере техники «Направленное чтение») // *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки*. – 2016. – № 3. – С. 148–151.
17. Кузьменкова Е. В. Баллада А. С. Пушкина «Жених» на занятиях по русскому языку как иностранному // *Предложение и слово: Межвуз. сб. научн. тр., Саратов, 28–30 сентября 2005 г.* – Саратов: СГУ им. Н. Г. Чернышевского, 2006. – С. 560–564.
18. Кульгавчук М. В. Читаем Пушкина на уроке РКИ. Роман «Евгений Онегин» как учебный текст // *Проблемы модернизации современного высшего образования: лингвистические аспекты: материалы III Междунар. научно-метод. конф.: в 2 т., Омск, 26 мая 2017 г.* / ОАИИ. – Омск: Изд-во Ипполитова, 2017. – Т. 1. – С. 271–275.
19. Мирзоева В. М., Кузнецова А. А., Иванов А. Г. Возможности анализа художественного текста в аспекте обучения русскому языку как иностранному (на материале произведений А. С. Пушкина) // *Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся: сборник материалов IV Междунар. научно-метод. конф., Воронеж, 28–30 января 2016 г.* – Воронеж: Научная книга, 2016. – С. 296–303.
20. Морозова Г. А. Читаем Пушкина: Учебное пособие для иностранных учащихся. – СПб.: Российский государственный гидрометеорологический ун-т, 2009. – 153 с.
21. Мусатова Г. А. Работа с художественным текстом на занятиях по русскому языку как иностранному (на примере лирического произведения А. С. Пушкина «Я вас любил...») // *Актуальные проблемы современной лингвистики: материалы Всерос. научно-практ. конф., Рязань, 25 мая 2021 г.* – Рязань: Рязанское ВВДКУ им. генерала армии В. Ф. Маргелова, 2021. – С. 63–67.

22. Орехова И. А., Нечаева Е. В. А. С. Пушкин на уроках русского языка как иностранного // Русский язык за рубежом. – 2019. – № 3(274). – С. 63–65.
23. Петрова Н. Э. Лирика А. С. Пушкина на уроках русского языка как иностранного // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2021. – Т. 10, № 2(35). – С. 218–220.
24. Прусова Е. Н., Сергеева Н. М., Верещагина О. Н. Понятие чести для русского офицера: работа с повестью А. С. Пушкина «Выстрел» на занятии по русскому языку как иностранному // Современные проблемы науки и образования. – 2021. – № 4. – С. 27.
25. Редькина О. Ю. Изучение русской литературы на уроках русского языка как иностранного (на примере темы «А. С. Пушкин») // Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранным учащимся: материалы междунар. научно-метод. конф., Воронеж, 28–29 января 2010 г. – Воронеж: Научная книга, 2010. – С. 186–190.
26. Смирнова Е. С. А. С. Пушкин на занятиях РКИ: Читаем художественный текст, знакомимся с русской культурой (на примере «Сказки о рыбаке и рыбке») // Пушкинские чтения: Сб. научных статей по итогам Междунар. научно-практ. конф., Москва, 17 октября 2019 г. – М.: ГИРЯ им. А. С. Пушкина, 2021. – С. 111–116.
27. Стрельчук Е. Н., Нгуен Хоанг Ч. Лингвокультурологический краеведческий аспект на занятиях по русскому языку как иностранному (на примере творчества А. С. Пушкина и ивановских художников Чернецовых) // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. – 2008. – № 3. – С. 222–225.
28. Трубина О. Б. «Клеветникам России» А. С. Пушкина: перевод на уроке русского языка как иностранного // Русское культурное пространство: язык – ментальность – понимание: Сб. мат-лов XX Междунар. научно-практ. конф., Москва, 18–19 апреля 2019 г. – М.: МАКС Пресс, 2020. – С. 172–175.
29. Юдина Т. А. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка» на занятиях по русскому языку как иностранному // Проблемы модернизации современного высшего образования: лингвистические аспекты: материалы III Междунар. научно-метод. конф.: в 2 т., Омск, 26 мая 2017 г. / ОАИИ. – Омск: Изд-во Ипполитова, 2017. – Т. 1. – С. 376–380.

Elena S. Belous

The Linguistic and Cultural Potential of Pushkin's Works in the Practice of Teaching Russian as a Foreign Language

The article summarizes the experience of the Russian Language Department of the Volgograd State Technical University in using Pushkin's works for the organization of classroom and extracurricular classes with foreign students. The forms and results of such classes are characterized. The possibilities of using Russian culture key texts to motivate the study of the Russian language, replenish the thematic vocabulary of foreign students, form their communicative competence and moral values are clarified.

Key words: Russian as a foreign language, classroom and extracurricular work, fairy tale, story, speech competence, communicative competence.

For citation: Belous, E. S. (2023) The Linguistic and Cultural Potential of Pushkin's Works in the Practice of Teaching Russian as a Foreign Language. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 378–388.

В. Е. Калганова, М. О. Андреева

Медиапроект как новая форма коммуникации медиа с целевой аудиторией

В статье рассматриваются новые медиа как инструмент влияния на аудиторию. Новым форматом медиа считается проект, который трансформировался из социальных сетей. Медиапроект рассматривается в качестве новой формы коммуникации медиа с целевой аудиторией, так как он обладает рядом коммуникативных признаков.

Ключевые слова: медиапроект, интернет-пространство, аудитория медиа.

Для цитирования: Калганова В. Е., Андреева М. О. Медиапроект как новая форма коммуникации медиа с целевой аудиторией // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 388–394.

Современное интернет-пространство характеризуется как сфера информационного потока, в котором потребитель информации приобретает навык селективности: он готов не просто выбирать, на что потратить свое время, а даже заплатить за качественный контент. Этот тезис хорошо иллюстрируется фактом монетизации медиапроектов в области искусства. Новые медиа сегодня понимаются шире, чем электронные версии традиционных СМИ. Процесс конвергенции становится катализатором открытия новых форм искусства, которые стремительно завоевывают популярность. В связи с этим хотелось проанализировать использования новых медиа и их влияние на целевую аудиторию. При всем изобилии источников и ресурсов для самообразования люди отдают предпочтения новым медиа, поскольку большинство использует конструктивный инфотейнмент в качестве ведущего принципа построения своих материалов. Более того, для современного читателя/слушателя/зрителя подача информации об искусстве нередко становится важнее, чем её качество. Подобная технология информирования дает возможность реципиенту в коммуникативной цепочке не просто приобретать новые знания, постигать реальность, а одновременно с этим развлекаться и получать удовольствие от объектов традиционного искусства. К примеру, «Арзамас» уже несколько лет успешно использует систему платной подписки.

Британский теоретик коммуникации Дэнис Маккуэйл определил массовую коммуникацию как институционализированное производство и всеобщее распространение символических форм/товаров при помощи сохранения и передачи информации и символического контента. Уже здесь важно отметить, что для понятия «новые медиа» такая дефиниция утратила актуальность в аспекте институционализированности. Производство контента больше не монополизировано отдельными организациями и сообществами. С развитием технологий мобильных устройств каждый становится «потенциальным автором» по факту наличия такого устройства.

Аналитическая компания Mediatoolbox ежегодно публикует список трендов новых медиа. Еще в 2017 году на сайте компании было отмечено, что «журналистика превратилась в прямое действие, акт, личный выбор, этическую категорию» [4], «сегодня умирают старые формы жизни журналистики, но возникают новые сообщества, площадки, группы авторов с общим мировоззрением» [4]. Речь идет о некой «заразности» журналистским процессом. Другим немаловажным трендом стала тогда экшн-журналистика или журналистика прямого действия. В 2018 году на сайте журнала «Журналист» был опубликован прогноз развития пяти трендов новых медиа, среди которых развитие естественных интерфейсов («диалоговые интерфейсы, голосовые помощники, умные колонки»); социальное программирование, то есть грамотное управление аудиторией; борьба платформ за авторов в связи с ростом индивидуализации

журналистики; машинное обучение, то есть адаптация материала для любого пользователя: видео-, фото- или текстовой информации; алгоритмизация процесса распространения медиаконтента [5].

Блог-платформа «livejournal.com» в начале 2019 года тоже выложила свой топ-5 направлений в развитии новых медиа. Помимо уже знакомого «машинного обучения», «увеличения авторского контента» и «социального направления сообществ» добавляются еще два тренда. Первый касается бренд-журналистики, чья стратегия заключается в том, чтобы «давать людям не просто информацию, а контент с добавленной ценностной стоимостью» [5]. На место механических форм контент-маркетинга приходят журналистские приемы вовлечения аудитории через захватывающие истории [4]. Второй говорит о том, что «в монетизации медиа традиционная рекламная модель начинает все теснее соседствовать с социальными формами финансирования». Подписка, клуб, краудфандинг, пожертвования – все эти формы платежа предполагают, что человек сам решает, за какой материал ему платить. Это может положительно сказаться на качестве контента медиарынка, а также на медиаграмотности аудитории.

Не следует также путать понятия «медиапроект» и «информационный проект». Информационный проект рассчитан конкретно на формирование у человека информационной культуры; часто это проекты призваны научить добывать и анализировать информацию. То есть это проекты, включающие в себя информацию об информации. Такие проекты, скорее, делятся по способу организации деятельности (творческие прикладные, исследовательские и др.), нежели по основным функциям, как медиапроекты (просветительский, глянцево-образовательный, развлекательный и др.). Таким образом, понятие медиапроекта имеет несколько направлений, и зависит это от сферы деятельности, для которой он создается.

С середины 1990-х гг. классические медиа начали стремительно меняться: появлялись новые каналы распространения информации (в первую очередь, популярность набирает Интернет), формировались новые привычки аудитории, менялся темп и способ потребления информации, дифференцировался подход к рекламе. По большей части эти изменения спровоцированы масштабным и быстрым развитием современных коммуникационных технологий. В начале 2000-х появляется термин «новые медиа». Его использовали исследователи для отделения классической журналистики от журналистики в Интернете: новые медиа отличаются от классических только каналом распространения информации. На тот момент понятие было «юным», а исследователи относились к теме довольно скептически. Функции, классификация и структура новых медиа оставались практически неизученными [3]. Уже в конце 1990-х гг. термин «новые медиа» стал использоваться для обозначения альтернативных традиционным медиа интерактивных электронных изданий [2]. Компонент интерактивности принципиально отличает данный подход к изучению новых медиа от более зрелого.

Чаще всего под новыми медиа понимают платформы социальных сетей (Facebook, Telegram, Instagram, TikTok, Clubhouse и др.), блог-платформы (LiveJournal, Blogger и др.), микроблоги (Twitter, Tumblr), платформы для систематизации и организации рабочих отношений (Trello), платформы для поиска идей и вдохновения (Pinterest), интернет-СМИ и поисковые службы. Указанные платформы известнее других и в большей степени оказывают влияние на культурную среду и формы самоидентификации современного пользователя. Тем не менее, они являются лишь небольшим проявлением такого фундаментального и глобального явления, как новые медиа. Примером может служить Первая международная биеннале «Искусство будущего/Art for the future» 2021–2022, проходившая в Мультимедиа Арт Музее в Москве [10]. Художественные проекты представляли интерактивные инсталляции, позволяющие расширить представления о новейших технологиях индустрии. Цифровая платформа artforthefuture.art подробно рассказала о российском и зарубежном цифровом искусстве.

Интерактивность сегодня – одна из главных составляющих новых медиа. Современное новостное издание должно иметь возможность напрямую взаимодействовать с информацией посредством оценки, комментариев и возможности поделиться в соцсетях (опосредованно, т. к. это повышает охваты, а, следовательно, и доход медиа от рекламных интеграций). Не меньший интерес для раскрытия понимания обозначенной темы представляет вышедший в прокат фильм «Слепок», объединивший несколько видов искусства и индустрии [9].

Новые медиа сегодня считаются эффективным инструментом маркетинга и рекламы для передачи объектов в сфере искусства, а также влияния на традиционные формы искусства. Благодаря развитию мультимедийных технологий стало возможным говорить о наступлении эпохи новых медиа в искусстве. Арсенал приемов и форматов значительно расширился. В современных вопросах о развитии медиасферы мы можем рассматривать медиапроект в качестве новой формы коммуникации медиа с целевой аудиторией, так как он обладает рядом коммуникативных признаков. Они выражаются в явлениях межплатформенности, конвергентности, в особенностях тематики и жанровом своеобразии. Новый формат предполагает не просто интерактивную площадку, наполненную нужной, важной или развлекательной информацией. Иногда ресурс сложно даже покинуть как раз из-за использования проектом различных медиатехнологий и способов привлечения аудитории. Тематика медиапроекта всегда направлена на решение проблемы: социальной, культурной, образовательной, рекламной и др. Проблема может быть глобальной или не совсем, но главное – она будет волновать человека, будет востребованной. Ярким примером нового взаимодействия в схеме «медиа – аудитория» является правозащитная социальная сеть «Так-так-так» [6] – проект некоммерческой организации, Института развития прессы-Сибирь, которая оказывает услуги в сфере медиаобразования с 1997 года. За время работы организации было реализовано более 20 крупномасштабных общероссийских и международных проектов. «Так-так-так» – медиапроект, который связывает экспертов и граждан, людей со схожими проблемами. На сайте можно договориться о проведении журналистского расследования, получить бесплатную юридическую консультацию

по любым темам: армия, транспорт, трудовые отношения, лишение прав и проч. Среди платформ размещения проекта числятся также социальные сети: ВКонтакте, Facebook, Twitter. Журналист выступает посредником между экспертами и гражданами. Медиапроекты социальной направленности адресованы широкой аудитории. Для них главная цель – содействие освещению социальных аспектов в обществе и сосредоточенность на исполнительных функциях. Происходит определенная трактовка социальных феноменов с учетом интересов тех или иных общественных групп.

В медиапроектах с другой тематикой журналист может быть, например, посредником между экспертами и собственными коллегами. Подробнее это можно наблюдать в проекте «LES» («LES.MEDIA») [7]. Это сервис для создания и продвижения собственного медиаконтента. Проект помогает разместить свой материал, обзавестись площадкой и, главное, аудиторией. Технически на сайте можно овладеть быстрой версткой статей, попрактиковаться в создании такого нового медиажанра, как мультимедийный лонгрид, получить консультацию от опытных редакторов. Внутри самого проекта можно запустить собственное онлайн-издание и первое время развивать его внутри «LES»'а. Проект размещен в таких социальных сетях, как Telegram, ВКонтакте, Facebook.

Создаются медиапроекты и для традиционного круговорота «новость- читатель» или «история-читатель». Ведь в обычных СМИ и в их электронном варианте действительно можно найти огромное количество интервью с людьми, которые делятся своими жизненными историями, или репортажи, расследования и проч. Тем не менее, «проект» [8] – медиа, созданное объединением журналистов-расследователей – существует и закрываться не собирается, так как его читают. Людей привлекает простота формы – шесть рубрик-жанров: расследование, рассказ, портрет, история, репортаж, исследование. Сами авторы утверждают, что берутся только за скрытую и важную информацию, которую традиционные СМИ обнародовать не в силах. Материалы «проекта» можно найти так же в Facebook, ВКонтакте, Twitter, Youtube, Telegram и на Яндекс.Дзен.

За всю историю существования новые и социальные медиа сформировали собственные типформирующие признаки. Такой формат, как проект, трансформировал их для себя. Сейчас вид и содержание контента медиапроекта напрямую зависит от платформы его распространения, поэтому кроссплатформенность можно относить к одному из таких признаков. Как мы выяснили ранее, на данный момент любое уважающее себя онлайн-СМИ (или даже оффлайн-издание) распространяет свои материалы кроссплатформенно для того, чтобы максимально правильно выстраивать коммуникацию с пользователем. Для более глубокого изучения проблематики исследования необходимо рассмотреть коммуникационную модель взаимодействия.

Поскольку понятие средств массовой информации входит в понятие медиа, следует упомянуть, что в теории журналистской науки коммуникационная модель как модель взаимодействия рассматривалась многими учеными. Профессор Южного федерального университета Е. В. Ахмадулин подробно исследовал вопрос массовой коммуникации в своей работе «Основы теории журна-

листики» [1]. Автор вывел схему применительно системе массовой коммуникации: «журналист (Ж) – массовая информация (МИ) – аудитория (А)». «Журналист, который производит информацию для аудитории, должен потреблять информацию, исходящую от аудитории», – считает профессор. Аудитория, в свою очередь, проявляет социальные действия (СД), которые впоследствии формируют общественное мнение (ОМ), возвращающееся к редактору через институты обратной связи (ИОС). Иначе говоря, взаимодействие журналистики как таковой с обществом потребления происходило и на других этапах истории. Данная модель отдаленно напоминает нынешнюю коммуникацию между медиа и пользователями, особенно если речь идет о социальных сетях и медиапроектах. По сути, социальные сети являются частью социальных медиа, поэтому мы можем говорить, что новый формат медиа – проект – трансформировался из социальных сетей. Это именно та форма, благодаря которой аудитория может найти прямой контакт с другими социальными группами для поднятия или решения значимого вопроса, а также для получения актуальной информации.

Вследствие такого «свободного общения» возникает немалое количество проблем. Современный человек живет в мире информационной перегруженности. При наличии огромного количества информационного шума пользователь находится абсолютно вне информационной картины дня, так как сбивается на дополнительные источники, которые могут быть непроверенными или устаревшими. Это приводит к стирающейся границе качества информации и является минусом для самой аудитории. Есть минус и для качественных медиа – из-за появившегося понятия индивидуализации журналистики постепенно возникает вопрос: для чего нужны медиа, если пользователь сам себе журналист и издатель? Любой человек, способный владеть современными технологиями, в состоянии создать и вести блог, достоверность информации которого легко может пошатнуться при отсутствии фактчекинга. Тем временем трафик на официальных страницах интернет-изданий падает, заманить аудиторию становится всё сложнее. Более того, в социальных сетях аудитория может писать всё, что захочет. И если в традиционной схеме, о которой мы говорили ранее, существовал такой элемент цепи, как контрольно-правовые органы (КПО), то сейчас комментарии под статьей, например, или отзыв на собственной страничке может оставить любой человек без каких-либо запретов. Раньше КПО играли роль цензурных запретов и профессионального этического регулирования. КПО являлись «своеобразным “шумовым барьером”, помехой на пути свободного массинформационного обмена в системе массовой коммуникации» [1, с. 49]. Высказывания же людей в Интернете не регулируются ничем, кроме их собственных внутренних нравственных и этических кодексов. Такой момент довольно опасен для журналиста-медийщика, ведь на тот или иной материал проекта отрицательную реакцию можно вызвать даже без расчета на таковую. Положительным моментом является возможная помощь специалистов – посетителей ресурса. Именно поэтому такая форма организации материала, как медиапроект, получает популярность и обладает широким резонансом. Такая легкость обратной связи не просто создает в коммуникации с пользователем новый уровень, но и является с какой-то стороны способом привле-

чения монетизации для медиапроекта. Изначально проект может быть независимой организацией, тогда процесс развития может затянуться. Однако благодаря обратной связи и открытости проекта для социальных структур, нередко находятся партнеры, готовые сотрудничать и помогать в деятельности проекта. Контент просветительских проектов, например, может быть востребован вузами – тогда они могут стать инвесторами и партнерами в создании спецпроектов внутри существующего, которые будут направлены на поддержание какого-либо просветительского или образовательного вопроса.

Таким образом, в современных вопросах о развитии медиасферы мы можем рассматривать медиапроект в качестве новой формы коммуникации медиа с целевой аудиторией, так как он обладает рядом коммуникативных признаков. Они выражаются в явлениях межплатформенности, конвергентности, в особенностях тематики и жанровом своеобразии. Новый формат предполагает не просто интерактивную площадку, наполненную нужной, важной или развлекательной информацией. Иногда ресурс сложно даже покинуть как раз из-за использования проектом различных медиатехнологий и способов привлечения аудитории. Тематика медиапроекта всегда направлена на решение проблемы – социальной, культурной, образовательной, рекламной и др. Проблема может быть глобальной или не совсем, но главное – она будет волновать человека, будет востребованной.

Список литературы

1. Ахмадулин Е. В. Основы теории журналистики: учебник и практикум для академического бакалавриата. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2016. – 358 с.
2. Рогалева О. С., Шкайдерова Т. В. Новые медиа: эволюция понятия (аналитический обзор) // Вестник ОмГУ. – 2015. – № 1 (75). – [Эл. ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-media-evolyutsiya-ponyatiyaanaliticheskiy-obzor> (дата обращения: 04.09.2022).
3. Шестеркина Л. П., Борченко И. Д. Основные характеристики новых социальных медиа // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. – 2014. – № 2. – С. 107–111.
4. 5 трендов новых медиа в 2017 году. – [Эл. ресурс]. URL: <http://mediatoolbox.ru/trends2017/> (дата обращения: 20.12.2022).
5. 5 трендов новых медиа в 2018 году. – [Эл. ресурс]. URL: <https://jrnlst.ru/5-trends2018> (дата обращения: 28.09.2022).
6. Сайт «Так-так-так». – [Эл. ресурс]. URL: <https://taktaktak.ru/> (дата обращения: 29.09.2022).
7. Сайт «LES». – [Эл. ресурс]. URL: <https://les.media/> (дата обращения: 29.09.2022).
8. Сайт «Проект». – [Эл. ресурс]. URL: <https://www.proekt.media/> (дата обращения: 29.09.2022).
9. Сайт «BURO». – [Эл. ресурс]. URL: <https://m.buro247.ru/amp/culture/arts/30-mar-2021-slepok-film-ballet.html> (дата обращения: 29.09.2022).
10. Сайт «Биеннале «Искусство будущего». – [Эл. ресурс]. URL: <https://artforthefuture.art/> (дата обращения: 29.09.2022).

Victoria E. Kalganova, Maria O. Andreeva

Media Project as a New Form of Media Communication with the Target Audience

The article considers new media as a tool to influence the audience. A new media format is considered to be a project that has been transformed from social networks. The media project is considered as a new form of media communication with the target audience, as it has a number of communicative features.

Key words: media project, Internet space, media audience.

For citation: Kalganova, V. E., Andreeva, M. O. (2023) Media Project as a New Form of Media Communication with the Target Audience. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 388–394.

О. В. Шашкова

Предупреждение лексических ошибок в исследовательских работах студентов

В статье описывается отрицательный языковой материал в исследовательских работах студентов. Для работы по предупреждению лексических ошибок предлагается перечень заданий по редактированию как отдельных предложений, так и текстов. Для формирования речевой компетентности как составной части профессиональной компетентности молодого специалиста делается упор на формирование умения отбирать и использовать оптимальные коммуникативные формы с учетом ситуации общения.

Ключевые слова: речевая компетентность, речевые недочеты, лексические ошибки.

Для цитирования: Шашкова О. В. Предупреждение лексических ошибок в исследовательских работах студентов // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 395–398.

Одной из важных составляющих обучения в вузе является учебно-исследовательская деятельность студентов. Т. А. Яркова пишет: «Учебно-исследовательская деятельность организуется первоначально на материале учебных дисциплин, изучаемых всеми студентами данного курса согласно учебному плану; в дальнейшем – на материале углубленного изучения разными группами студентов одного и того же курса отдельных комплексных проблем (курс по выбору), результаты которых отражаются в курсовой работе, а далее в выпускной квалификационной работе, содержащей итоги самостоятельных наблюдений студента» [4, с. 219].

Результаты учебно-исследовательской работы учащиеся должны уметь оформлять, соблюдая орфографические, пунктуационные, лексические, грамматические, стилистические нормы современного русского языка. Немотивированное отступление от правил приводит к речевым ошибкам. В энциклопедическом словаре-справочнике «Выразительные средства языка и речевые ошибки и недочеты» дано следующее определение понятия «речевые ошибки»: «немотивированные отступления от норм литературного языка; нарушения правильности литературной речи» [2, с. 454].

На практических занятиях речеведческих дисциплин проводится работа по предупреждению речевых недочетов. О. С. Иссерс, Н. А. Кузьмина, авторы учебного пособия «Почему так не говорят по-русски», замечают: «Квалифицированный пишущий знает: за этапом создания текста непременно следует этап контроля, саморедактирования, где происходит смена «ролей» Автор/ Читатель и выявляются моменты несовпадения замысла и результата. Для того чтобы осуществить такой контроль, необходимо знать, что искать и как, каким способом исправлять такие неточности» [3, с. 8].

Отбор отрицательного языкового материала показал, что наиболее частотными в исследовательских работах студентов являются лексические ошибки – «речевые ошибки, заключающиеся в нарушении точности словоупотребления»

[1, с. 121]. Приведем примеры лексических ошибок из текстов учащихся и варианты их исправления.

1. Употребление слова в несвойственном ему значении. С возникновением методики обучения русскому языку связаны имена *значимых* ученых-лингвистов, педагогов XIX века. – С *формированием* методики обучения русскому языку как науки связаны имена *известных* ученых-лингвистов, педагогов XIX века.

2. Нарушение норм лексической сочетаемости. Проблема заключается в том, что детям нужен наставник, который ответил бы на *вопросы*, которые обычно ученики стесняются *спрашивать* на уроке. – Проблема заключается в том, что детям нужен наставник, который ответил бы на *вопросы*, которые обычно ученики стесняются *задавать* на уроке.

3. Неразличение (смешение) паронимов. Необходимо рассмотреть *содержимое* ключевых понятий (язык, стиль, языковая норма, языковая личность, СМИ и т. д.). – Необходимо рассмотреть *содержание* ключевых понятий (язык, стиль, языковая норма, языковая личность, СМИ и т. д.).

4. Ошибки в выборе синонимов. Внутренняя форма слова *удерживается*. – Внутренняя форма слова *сохраняется*.

5. Неоправданный повтор одинаковых слов в рядом стоящих предложениях. Чтобы *познакомиться* с порядком морфологического разбора глагола, *познакомимся* со следующим предложением. – Чтобы *познакомиться* с порядком морфологического разбора глагола, *обратимся* к следующему предложению.

Для работы по предупреждению лексических ошибок студентам предлагается выполнить задания по редактированию как отдельных предложений, так и текстов.

Задание 1. В предложениях из исследовательских работ студентов найдите лексические ошибки. Определите вид нарушения, исправьте ошибки.

1. Во второй половине XX века разнообразие эвфемизмов только обогащается. 2. Поэтические тексты позволяют отработать такие средства художественной изобразительности, как аллитерация, ассонанс, анафора, эпитет, метафора, сравнение. 3. Данная проблема имеет как положительные, так и отрицательные аспекты. 4. Имея своей целью интенсивное концентрированное воздействие, реклама использует богатый спектр выразительности на всех языковых уровнях. 5. Во время выступления ошибка в конкретном слове будет озвучиваться, чтобы была возможность быстро ее найти. 6. Позднее В. В. Виноградов путем глубинных исследований частей речи сформировал интегративный подход к их классификации. 7. Лингвистика – обширная наука, объектом и предметом исследования которой является язык. 8. В связи с тем, что наш язык регулярно расширяется и претерпевает изменения, растет и база для научно-исследовательских работ. 9. Под мемуарами подразумеваются некие воспоминания личности-очевидца о событиях прошлого.

Задание 2. Прочитайте статью, написанную студентом. Оцените стиль будущей журналистики. Сделайте литературную правку текста.

«Живые» герои Диккенса

Скажем честно, читают ныне гораздо меньше, чем в недавние времена. И уж тем более всё реже и реже обращаются к классическим произведениям.

205 лет назад родился английский писатель викторианской эпохи Чарльз Диккенс. В России он больше известен как автор «Приключений Оливера Твиста» и «Посмертных записок Пиквикского клуба». По мотивам его произведений режиссёры неоднократно снимали фильмы и мультфильмы.

Сначала Диккенс работал репортером: писал о событиях Лондона, готовил обзоры заседаний парламента. В 1836 году он пробует себя в роли литератора, и его первым произведением стали «Очерки Боза», в которых представлена жизнь мелкой буржуазии Лондона. В этом же году он пишет о чудаке Пиквике и его странных дружках. Роман становится популярным среди жителей столицы. Мужчины начинают носить одежду, как у Пиквика, женщины в честь него называют своих питомцев. В 1850-е годы Диккенсу приходит настоящий успех. Друг за другом выходят популярные произведения романиста. Например, рассказ «Рождественская песнь», роман «Домби и сын».

Многие друзья и знакомые Диккенса отмечали, что он беседовал со своими персонажами, обсуждал с ними сюжеты. Герои, как говорил сам романист, путались у него под ногами, не давали ничего делать. Например, при написании «Лавки древностей» Диккенс постоянно проводил время с героиней Нелл. По утверждению автора, она была очень капризна и ревнива. Писатель, чтобы немного отдохнуть от своих героев, любил бродить по улицам, вливаться в толпу. И всё же Диккенс часто уходил из реальности в свой внутренний мир: впадал в транс, слышал посторонние голоса, часто испытывал дежавю. Странность писателя заключалась ещё в том, что через каждые 50 строк любого произведения он делал глоток горячей воды, а перед выходом последней части какого-либо романа Диккенс покидал столицу. Писатель был очень суеверен: на удачу касался предметов три раза, счастливым днём считал пятницу.

Что касается семьи романиста, то он всю жизнь прожил с Кэтрин Хогард, которая родила ему десять детей. После свадьбы Диккенс сразу сказал жене, что её задача – готовить, рожать детей и беспрекословно выполнять поручения мужа. И за всю их совместную жизнь Хогард ни разу не ослушалась мужа. В 1857 году он завёл любовницу Эллен Тернар, с которой тайно встречался до конца своих дней. Друзья писателя называли её «невидимой женщиной».

Чарльз Диккенс, без сомнения, является одним из самых известных писателей XIX века, которого хоть и называют одним из основоположников английского реализма, но, тем не менее, в его произведениях сильны традиции романтизма и сентиментализма. Он очень любит использовать сказочные элементы. Англичане любят, уважают классика своей литературы и с гордостью хранят его романы». (Университетский обозреватель. № 3 (36). Март 2017 г.)

В современном деловом общении высокая профессионально-коммуникативная компетентность является обязательным требованием. Речевая компетентность как составная часть профессиональной компетентности молодого

специалиста предполагает умение отбирать и использовать оптимальные коммуникативные формы с учетом ситуации общения. Проведение занятий по предупреждению лексических ошибок будет способствовать лучшему усвоению требований федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования, овладению студентами профессионально-коммуникативными компетенциями.

Список литературы

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). – М.: ИКАР, 2010. – 446 с.
2. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты: энциклопедический словарь-справочник / под ред. А. П. Сковородникова. – 5-е изд., стер. – М.: Флинта: Наука, 2017. – 480 с.
3. Иссерс О. С., Кузьмина Н. А. Интенсивный курс русского языка: почему так не говорят по-русски: учебное пособие. – 5-е изд., стер. – М.: Флинта, 2020. – 135 с.
4. Яркова Т. А. Научные основы организации научно-исследовательской деятельности студентов в педагогическом вузе // Вестник ЧелГПУ. – 2013. – № 3. – С. 215–228.

Olga V. Shashkova

Lexical Error Prevention in Research Work of Students

The article describes the negative linguistic material in the research work of students. To work on the prevention of lexical errors, a list of tasks for editing both individual sentences and texts is proposed. For the formation of speech competence as an integral part of the professional competence of a young specialist, emphasis is placed on the formation of the ability to select and use optimal communicative forms, taking into account the situation of communication.

Key words: speech competence, speech defects, lexical errors.

For citation: Shashkova, O. V. (2023) Lexical Error Prevention in Research Work of Students. Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 395–398.

М. С. Румянцева

Модель фрейма «market» и его репрезентация в языке и речи (на материале словаря синонимов Collins Dictionary)

В статье раскрывается понятие «фрейм» и предпринимаются попытки построения структуры фрейма «market» в английском языке. Описание слотов изучаемого фрейма производится с целью дальнейшей разработки ментального знания и изучения его методического потенциала. *Актуальность* работы заключается в том, что область базового понятия экономической концептосферы «рынок» остается не изученной с лингвистической точки зрения. В работе основное внимание уделяется анализу семантических отношений между существительными, репрезентирующими конкретный слот, а также описанию некоторых особенностей современной экономической системы, которые отобранные лексемы передают. *Материалом* для исследования послужили синонимические ряды слов, представленные в онлайн-версии словаря Collins Dictionary. В ходе работы использовались *методы* компонентного, логического и концептуального анализа. Полученные *результаты* показали, что основанием для систематизации лексических единиц внутри синонимического ряда служат концептуальные признаки, которые проявляются не только на уровне языка, но и в речи (в словосочетаниях и предложениях).

Ключевые слова: фрейм, фреймовая семантика, слот, концептуальный признак, синонимические ряды, рынок.

Для цитирования: Румянцева М. С. Модель фрейма «market» и его репрезентация в языке и речи (на материале словаря синонимов Collins Dictionary) // Пушкинские чтения–2023. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст. Материалы XXVIII Междунар. науч. конф. / под ред. проф. Т. В. Мальцевой. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2023. – С. 398–405.

Фиксация в языке данных об окружающей действительности способствует научному осмыслению процессов эволюции каждой сферы общественной жизни. Формирование сознания человека обусловлено влиянием на него стереотипных культурных моделей [4, с. 155]. Активизация глубинного уровня когнитивного контекста, заключенного в каждой лексеме языка, дает возможность говорить об объективации в речи определенного фрейма [5, с. 104]. Актуальность работы заключается в том, что на сегодняшний момент наблюдается особенный интерес научного сообщества к семантике лексической единицы и фразы, назрела необходимость построения структуры фреймового знания, которая способствует пониманию функционирования языка в целом, обеспечивает качественную коммуникацию между представителями разных лингвокультур, позволяет отследить динамику развития ментального знания.

Целью настоящей статьи является описание внутреннего содержания слотов фрейма ‘market’ в английском языке посредством компонентного анализа лексем, репрезентирующих конкретную область когнитивного знания. Процессами моделирования пространства фрейма занимались зарубежные и отечественные ученые: Fillmore [13]; M. Minsky [14]; A. Ziem [15], Н. Н. Болдырев [2], Л. А. Бушуева [3], В. А. Ефремов [5], Е. С. Кубрякова [9]. Однако, когнитивное пространство лексемы «рынок», включая его внутреннюю структуру, отношения между лексемами и процессы метафоризации, остается на сегодняшний день мало изученным (Л. П. Науменко [10], Г. А. Заварзина [6], О. Ф. Русакова [11], А. О. Столярова [12]).

В качестве материала для данного исследования использовались синонимические ряды слов из словаря Collins Dictionary, относящиеся к фрейму «market» и проводилось изучение их семантического наполнения. С точки зрения модульности фреймы представляют собой двухуровневую (уровень языка и уровень энциклопедического знания) или трехуровневую структуру (семантический уровень, уровень обыденного знания, уровень коммуникации) [4, с. 36]. В настоящей статье фрейм рассматривается как модель, состоящая из двух уровней, однако приводятся некоторые примеры из газеты «The Economist» в качестве иллюстрации особенностей употребления лексем в составе фрейма в процессе коммуникации. При изучении отобранных лексических единиц использовались методы компонентного, логического и концептуального анализа. Первоначальной моделью когнитивного знания послужила структура фрейма «market», разработанная Л. П. Науменко, в которой выделяются пять слотов [10]: *subjects of market* ‘субъекты рынка’, включающий в себя в первую очередь лексемы *seller*, *buyer*, а также их синонимы и гипонимы; *object of exchange* ‘предмет обмена’, представленный лексемами *goods*, в том числе *articles*, *commodities*, *merchandise*, *products*, *wares*, в данную группу также

стоит отнести родовые названия товаров; *market mechanism* 'рыночный механизм', выраженный словосочетаниями с лексемами *supply and demand*; *market structure* 'структура рынка', позволяющий осмыслить явление рыночной сегментации; *state of market* 'состояние рынка', связанный с понятием рыночная конъюнктура.

Следует отметить, что данная система требует дальнейшего разворачивания, так как, к примеру, не включает слот «место торговли», являющееся и на сегодняшний день важной областью понятия «рынок» так же, как и слоты «экономическая система», «обмен», «продавцы и покупатели», представленные в определении «рынка» в Большой российской энциклопедии 2004–2017 [8]. Филипп Котлер также говорит о двух сущностях рынка: материальной и пространственной, следовательно, данную область необходимо добавить в систему фрейма [7, с. 23]. Более того, спорным остается вопрос о включенности процедуры осуществления маркетинга в систему фрейма, таким образом, оценка соотношения понятий «маркет» – «маркетинг» станет, очевидно, задачей последующих исследований [7, с. 30].

Subjects of market

Репрезентанты слота: *buyer* 'покупатель', *consumer* 'потребитель (широкого потребления)', *client* 'клиент', *user* 'пользователь', *patron* 'клиент, постоянный посетитель, завсегдатай', *shopper* 'покупатель, потенциальный потребитель', *purchaser* 'покупатель, закупщик', *habitué* 'постоянный посетитель, завсегдатай', *patient* 'пациент', *frequenter* 'завсегдатай, постоянный посетитель, частый посетитель', *vendee* 'покупатель, преимущественно недвижимости'.

Синонимы, образующие этот слот, заключают в своей структуре разные концептуальные признаки, интегральным из которых является приобретение товара/услуги.

Дифференциальные признаки: специфика товара/услуги/системы (*client, user, patient, vendee*): *User-made games already have a vast reach among young people* [16]; потребность в профессиональной услуге (*client*): *The best-performing, most well-respected firm will not serve a client's needs if the individual consultant is not well matched* [16]; ориентация на будущих клиентов (*shopper*): *Fighting for the next billion shoppers* [16]; заинтересованность в конкретном товаре (*patron, habitué, frequenter*): *The council in a nearby village has built a spanking new sports centre with a gym, swimming pool and jacuzzi, but the frequenters of Nextdoor aren't happy* [16]; объем приобретаемой продукции (*consumer, purchaser*): *As consumer demand surged during the pandemic, ...* [16]

Дальнейшее рассмотрение синонимов с концептуальным признаком «частотность» необходима для того, чтобы оценить потенциал данных лексем в передачи смысла «рынок покупателей», так как это явление является ключевым во многих сферах экономики [7, с. 32]. Следовательно, можно предположить, что сегодня продавец будет стремиться к тому, чтобы наибольшее количество потребителей стало его «постоянными посетителями».

Рассмотрим следующий ряд синонимов, актуализирующих данный слот: *'seller'* 'продавец', *dealer* 'торговец, перекупщик, биржевик', *merchant* 'купец, лавочник', *vendor* 'продавец преимущественно недвижимости, поставщик', *agent* 'агент, посредник, комиссионер', *representative* 'представитель', *rep* 'представитель', *retailer* 'розничный торговец, лавочник', *traveller* 'коммивояжер', *supplier* 'снабженец, поставщик', *shopkeeper* 'лавочник, владелец небольшого магазина', *purveyor* 'поставщик', *tradesman* 'торговец, лавочник, купец', *salesman* 'продавец, коммивояжер, комиссионер'.

Дополнительные синонимы: *advocate* 'представитель', *deputy* 'представитель, помощник', *substitute* 'представитель', *broker* 'брокер, маклер, агент, посредник, торговец подержанными вещами, оценщик описанного имущества', *delegate* 'делегат, представитель, посланник', *factor* (Scottish) 'агент, представитель', *negotiator* 'посредник; лицо, ведущее переговоры', *envoy* 'посланник, уполномоченный', *trustee* 'доверенное лицо', *proxy* 'доверенное лицо', *surrogate* 'заместитель', *go-between* 'посредник', *emissary* 'посланник', *trafficker* 'торговец, торгаш, делец', *wholesaler* 'оптовик', *purveyor* 'поставщик, распространитель'.

Интегральным концептуальным признаком для всего ряда слов выступает предложение товара/услуги. Кроме того, многие лексемы акцентируют внимание на: «посреднической функции» поставщика товаров (*dealer, agent, supplier, purveyor, salesman, etc*): *Penske, an American group, has become the largest dealer network in Europe by revenue* [16]; физическом месте для реализации продукции (*retailer, shopkeeper, tradesman*): *Yet between them the village shopkeepers and the yuppie shoppers are changing the economies of both their home countries and the globe* [16]; количестве предлагаемой продукции (*wholesaler, supplier*): *Better to shut up shop, Mr Vaitsas thought, than to rely on wholesalers that supplied the same big brands to all the other stores* [16]; участии субъекта маркетинга в рекламе/презентации товара (*representative, negotiator, substitute*): *"Preferences by themselves aren't really what drives investment on the continent," says Constance Hamilton, the assistant trade representative for Africa* [16]; перемещении субъекта рынка в пространстве (*salesman, negotiator, delegate, emissary, purveyor*): *If the fund's negotiators, who returned to Islamabad on January 31st, leave this week without a deal (which looked possible as The Economist went to press), Pakistan could default on its sovereign debt* [16].

Для дальнейшей оценки функционирования элементов данного слота фрейма «market» необходимо обратить внимание на использование синонимов с концептуальным признаком «выполнение посреднической функции» (*advocate, deputy, substitute, delegate, factor, negotiator, envoy, go-between, emissary*). Это представляется необходимым, так как ведущей концепцией современной рыночной системы является идея о ценности потребителя, стремление к достижению оптимального соотношения между потребностями потребителя, реальными качествами товара и предложением конкурентов [7, с. 225]. Вопросы взаимодействия поставщиков на рынке дают основание говорить о пересечении

некоторых слотов исследуемого фрейма, а именно, *subjects of market – state of market*.

Говоря об оптовой торговле, посредники выполняют важнейшую функцию, так как осуществляют продвижение товаров [7, с. 346]. Отдельно стоит упомянуть о возможности внутренней классификации посредников: торговые организации/торговцы (*retailer, supplier, salesman, wholesaler, purveyor, etc*), агенты (*broker, delegate, negotiator, go-between, etc*), элементы системы, выполняющие вспомогательные функции (транспортные компании).

Object of exchange

Репрезентанты слота: *goods* ‘товары’, *articles* ‘предмет торговли’, *thing* ‘вещь’, *piece* ‘штука’ (о материалах), *unit* ‘единица, элемент’, *item* ‘предмет’, *object* ‘объект’, *device* ‘устройство’, *tool* ‘инструмент’, *implement* ‘орудие труда’, *commodity* ‘товар массового потребления’, *gadget* ‘гаджет’, *utensil* ‘инструмент, принадлежность’. Дополнительные синонимы: *commodity* ‘товар массового потребления’, *produce* ‘продукция, изделия’, *stock* ‘ассортимент, инвентарь, запас’, *products* ‘продукты, товары’, *merchandise* ‘сопутствующие товары’, *wares* ‘товары, изделия’.

В рамках данной статьи рассматриваются синонимы лексемы «материальные блага», однако, стоит отметить, что данный слот включает и другие словаре-репрезентанты объектов жизнедеятельности общества: услуги, опыт, события, личности, географические территории, собственность, организации, информация и идеи [7, с. 20].

Концептуальные признаки: количество (*goods, articles, thing, piece, unit, wares*): *After growing for a decade, sales peaked at 161m units in 2021, according to idc, a market researcher, which reckons that last year the number fell to 148m* [16]; обособленность (*thing, piece, unit, item, object*): *...people go on buying lettuce even after it has become a luxury item, whereas the PCE allows them to replace it with more reasonable veggies* [16]; возможность реализации на рынке (*commodity, produce, products, merchandise, wares*): *As China’s economy shifts towards services and manufacture of hightech goods, electric vehicles and renewable energy products, its imports and investments abroad will change* [16]; охват целевого рынка сбыта, метод производства (*commodity*): *Oil had yet to be discovered; water was a more valuable commodity* [16]; отношение главный/второстепенный (*merchandise*): *Its intellectual property (IP) is turned into merchandise ranging from lunchboxes to lightsabers,...* [16].

Market mechanism

Репрезентанты слота: *supply* ‘запас, продовольствие, поставки’, *supplying* ‘снабжение’, *provision* ‘снабжение, обеспечение’, *distribution* ‘распределение, распространение’, *sending out* ‘рассылка’, *furnishing* ‘комплектация, укомплектование’, *dissemination* ‘распространение, рассредоточение.

Концептуальные признаки: заполнение (*supply, provision, supplying, furnishing*): *The unforgiving logic of this “cost disease” means that in ageing societies healthcare spending must usually grow as a share of the economy just to maintain a*

given level of provision [16]; передача в дальнейшее пользование (*supplying, provision, sending out, dissemination*): ...northern Sweden, has already begun **supplying** *carmakers with production samples* [16]; рассредоточение, отправка по различным путям (*distribution, sending out, dissemination*): *In its brief to the justices, the Department of Justice says Section 230 protects "the dissemination of videos" on YouTube by users...* [16].

Репрезентанты слота: *Demand* 'спрос', *need* 'потребность', *want* 'потребность, необходимость, нужда', *call* 'необходимость, заявление', *claim* 'заявление', *requirement* 'требование', *necessity* 'необходимость'.

Концептуальные признаки: официальный запрос (*call, claim, requirement*): *These are laced with requirements that production should be local* [16]; пожелания (*need, want, necessity*): *He says good lesson plans are written to match local contexts, and the needs of individual students* [16].

В экономической теории принято различать понятия «нужда», «потребность» и «спрос» [7, с. 24].

Market structure

Репрезентанты слота: *niche* 'ниша', *profile* 'статус, специализация', *sector* 'сектор', *segment* 'сегмент', *segmentation* 'сегментация, сегментирование', *share* 'доля', *structure* 'структура'; область (*niche, sector, segment*): *The pair dominate a tiny but profitable niche* [16]; ориентированность на конкретное качество товара (*profile*), раздельность (*sector, segment, segmentation, share*): *The production of the Italian public sector is quite poor, for lack of personnel; the productivity is arguably quite high* [16].

Изучение различных сегментов рынка позволяет произвести оценку и группировку потенциальных и реальных покупателей на основании некоторых признаков: сходные потребности, покупательская способность, регион проживания, потребительские приоритеты и привычки [7, с. 228]. Продолжая идею о кастомизированности рынка, необходимо смоделировать не только структуру рынка в общем, но и построить схему потребительских предпочтений и обозначить этапы сегментации рынка (*segmentation*).

State of market

Репрезентанты слота: state 'состояние' – *condition* 'состояние, положение', *shape* 'форма', *state of affairs* 'положение дел', *environment* 'окружающая среда'; balance 'баланс, равновесие', *stability* 'стабильность', *equanimity* 'хладнокровие, невозмутимость, самообладание', *constancy* 'постоянство, решимость, твердость', *steadiness* 'постоянство', *equilibrium* 'равновесие', *stability* 'устойчивость, стабильность', *steadiness* 'непрерывность, твёрдость, устойчивость', *evenness* 'ровность, гладкость, равномерность, плавность', *equipoise* 'равновесие, противовес, равенство веса, равенство сил', *counterpoise* 'противовес, равновесие'; competition 'состязание, конкурс', *rivalry* 'соперничество, борьба', *opposition* 'оппозиция', *struggle* 'противостояние, противоборство, сопротивление', *contest* 'конкурс', *contention* 'раздор, разногласие, спор', *strife*

‘борьба, спор, ссора, несогласие’, *emulation* ‘соревнование, состязание, соперничество’, *one-upmanship* ‘борьба за лидерство, конкурентное преимущество’ (informal).

Приведённые лексемы передают как состояние внутреннего климата рынка, так и окружающего его пространства, кроме того, позволяют описать характер состояния рыночной системы. Данные показатели вместе с такими факторами, как численность конкурентов, степень сегментированности рынка и состояние экономики сказываются на выборе дальнейшей стратегии маркетинга [7, с. 23], а значит, формируют конъюнктуру рынка – «совокупность условий, определяющих рыночную ситуацию» [1].

Некоторые показатели конъюнктуры рынка выступают в роли концептуальных признаков в нашем лингвистическом исследовании: степень сбалансированности рынка (соотношение спроса и предложения) (*balance, stability, constancy, equilibrium, stability*): *By 2015 to 2021, this share had fallen to 46%, with the **balance split between** manufacturing and services* [16]; последовательность (*steadiness, evenness*): *Other countries feel that the **steadiness of support over time matters more than its intensity at a given moment*** [16]; сила и размах конкурентной борьбы (*competition, rivalry, opposition, struggle, contest*): *Is it possible to **measure the degree of competition** in an economy?* [16]

В заключение следует отметить, что анализ концептуальных признаков лексических единиц фрейма «market» связан непосредственно с изучением таких реалий современной экономической политики, как «рынок покупателя» (кастоматизированность рынка), «сегментация рынка», «рыночная конъюнктура», отношения в системе спроса и предложения. Наиболее часто встречающимися характеристиками исследуемого нами ментального знания становятся количественный и пространственный концептуальные признаки. Для верификации полученных знаний необходимо рассмотреть особенности функционирования отобранных лексем.

Список литературы

1. Алексахина Л. В. Статистический анализ рынков. Конспект лекций для студентов направления подготовки 38.03.01 «Экономика» (профиль «Бизнес-аналитика») очной и заочной форм обучения. – Керчь, 2019. – 54 с. – [Эл. ресурс]. URL: <https://lib.kgmtu.ru/wp-content/uploads/bakalavriat/ekonomika-biznes-analitika/statisticheskij-analiz-rynkov/4751.pdf> (дата обращения: 09.03.2023).
2. Болдырев, Н. Н. Фреймовая семантика как метод когнитивного анализа языковых единиц // Проблемы современной филологии: Межвузовский сборник научных трудов. – Мичуринск: Мичуринский государственный педагогический институт. – Т. 1. – 2000. – С. 37–45.
3. Бушуева Л. А. Фреймовая модель и прототипические значения категории "неразумный поступок" (на материале русского языка) // Вестник Томского государственного университета. – 2018. – № 434. – С. 5–11.
4. Динамика и статика в познании реальности языка: подходы, феномены, способы репрезентации: монография / под общ. ред. Е. Ф. Серебренниковой. – Иркутск: Издательство ИГУ, 2021. – 285 с.
5. Ефремов В. А. Теория концепта и концептуальное пространство // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009. – № 104. – С. 96–106.
6. Заварзина Г.А. Особенности функционирования концепта «Рынок» в сфере российского государственного управления начала XXI века // Политическая лингвистика. – 2011. – №4. – С. 197– 201.
7. Котлер Ф. Основы маркетинга / Перевод с англ. В. Б. Боброва; Общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Пеньковой. – М.: Прогресс. – 1991. – 733 с.
8. Крылова Н. Б. Рынок // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017); [Эл. ресурс]. URL: <https://old.bigenc.ru/economics/text/3523767> (дата обращения: 31.02.2023).

9. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки славянской культуры. – 2004. – 560 с.
10. Науменко Л. П. Субординаційний концепт "market" у сучасному англомовному бізнес-дискурсі / Л. П. Науменко // Наукові студії – ХХІ. Філософія. Філологія. Педагогіка. Економіка. – 2014. – Т. 6, № 4. – С. 95–108.
11. Русакова О. Ф., Нежданов Д. В. Развитие концепта «Политический рынок»: от научной метафоры к системе категорий политической науки // Политическая экспертиза: ПОЛИТЭКС. – 2011. – №2. – С. 244–262.
12. Столярова А. О. Ключевые концепты англоязычного бизнес-дискурса // Когнитивные исследования языка. – 2020. – № 2(41). – С. 473–477.
13. Fillmore, Ch. J. Frame semantics // *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul, Hanshin Publishing Co. – 1982. – P. 111–137.
14. Minsky, M. A Framework for Representing Knowledge // Patrick Henry Winston (ed.). *The Psychology of Computer Vision*. McGraw-Hill, New York, 1975. – [Эл. ресурс]. URL: <https://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Minsky%201974%20Framework%20for%20knowledge.pdf> (дата обращения: 31.02.2023).
15. Ziem, A. Frames und sprachliches Wissen. Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz. / hrsg. von Ekkehard Felder. Wissenschaftlicher Beirat: M. Hundt, W.-A. Liebert, Th. Spranz-Fogasy, B. Wanning, I. H. Warnke, M. Wengeler. Walter de Greyter: Berlin; New York. – 2008. – 485 p.
16. *The Economist*. – [Эл. ресурс]. URL: <https://www.economist.com/> (дата обращения: 31.02.2023).

Marina S. Rumyantseva

The Framework "Market" and its Representation in the Language and Speech (Based of the Dictionary of Synonyms Collins Dictionary)

The article reveals the concept of “frame” and attempts are made to construct the framework “market” in English. The description of the slots of the frame under study is made in order to further develop mental knowledge and analyze its methodological potential. The relevance of the work lies in the fact that the area of the basic concept of the economic conceptual sphere “market” remains unexplored from a linguistic point of view. The paper focuses on the analysis of semantic relations between nouns representing a particular slot, as well as the description of some features of the modern economic system that the selected lexemes convey. The synonymic sets presented in the online version of the Collins Dictionary served as the material for the study. In the course of the work, the methods of component, logical and conceptual analysis were used. The results obtained have shown that the basis for the systematization of lexical units within the synonymic sets are conceptual features that manifest themselves not only at the language level, but also in speech (in phrases and sentences).

Key words: frame, frame semantics, slot, conceptual feature, synonymic sets, market.

For citation: Rumyantseva, M. S. (2023) The Framework "Market" and its Representation in the Language and Speech (Based of the Dictionary of Synonyms Collins Dictionary). *Pushkin readings–2023. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text. Reports of the XXVIII Intern. scientific conf. / resp. ed. prof. T. V. Maltseva. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University, 2023. Pp. 398–405.*

Сведения об авторах

Александрова Ирина Борисовна, доцент Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук, доцент (Москва, Российская Федерация)

Алымова Евгения Николаевна, преподаватель Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина, кандидат филологических наук, доцент (г. Елец, Российская Федерация)

Андреева Мария Олеговна, магистрант Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Москва, Российская Федерация)

Белоус Елена Сергеевна, доцент Волгоградского государственного технического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Волгоград, Российская Федерация)

Богатова Мария Андреевна, студент национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (г. Саранск, Российская Федерация)

Бактыбаева Аннель Тлеумагамбетовна, доцент Казахского национального медицинского университета им. С. Асфендиярова, кандидат филологических наук, доцент (Алматы, Республика Казахстан)

Вострокнутова Наталья Николаевна, доцент Северо-Западного государственного медицинского университета им. И. И. Мечникова, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Высоцкая Валентина Васильевна, старший преподаватель университета Российской академии образования (Москва, Российская Федерация)

Гордеева Лариса Павловна, доцент Казанского федерального университета, кандидат филологических наук (г. Казань, Российская Федерация)

Громова Алла Витальевна, профессор Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор (Москва, Российская Федерация)

Гудкова Светлана Петровна, профессор национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева, доктор филологических наук, доцент (г. Саранск, Российская Федерация)

Денисова Елена Александровна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Дубровская Евгения Аркадьевна, учитель МКОУ «Барлукская СОШ» (с. Барлук, Иркутская область, Российская Федерация)

Ерохина Екатерина Андреевна, доцент Череповецкого государственного университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Череповец, Российская Федерация)

Жиркова Марина Анатольевна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Золотухина Олеся Юрьевна, доцент Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского, кандидат филологических наук, доцент (г. Красноярск, Российская Федерация)

Иванова Юлия Сергеевна, студент Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (г. Владимир, Российская Федерация)

Иркагалиев Талгат Закарьяевич, аспирант Московского городского педагогического университета (Москва, Российская Федерация)

Калганова Виктория Евгеньевна, доцент Сочинского филиала Всероссийского государственного университета юстиции (РПА Минюста России), кандидат филологических наук, доцент (г. Сочи, Российская Федерация)

Калинина Елена Леонидовна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Карими-Мотаххар Джанолах, профессор Тегеранского университета, кандидат филологических наук (Тегеран, Исламская Республика Иран)

Карпова Елена Валерьяновна, доцент Новосибирского государственного технического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Новосибирск, Российская Федерация)

Константинова Наталья Владимировна, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Новосибирск, Российская Федерация)

Королева Вера Владимировна, заведующий кафедрой второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых, доктор филологических наук, доцент (г. Владимир, Российская Федерация)

Кублицкая Ольга Викторовна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Лашина Ксения Сергеевна, аспирант Тверского государственного университета (г. Тверь, Российская Федерация)

Лобанова Полина Юрьевна, студент Гуманитарного института филиала Северного (Арктического) федерального университета им. М. В. Ломоносова в г. Северодвинске (г. Северодвинск, Российская Федерация)

Максиняев Ришат Ильдарович, учитель русского языка и литературы МБОУ «Алтарская средняя общеобразовательная школа» (с. Алтарск, Ромодановский район, Российская Федерация)

Марьюшкина Анастасия Павловна, аспирант национального исследовательского Мордовского государственного университет им. Н. П. Огарева (г. Саранск, Российская Федерация)

Михайлов Эдуард Леонидович, доцент Сочинского филиала Всероссийского государственного университета юстиции (РПА Минюста России) (г. Сочи, Российская Федерация)

Мохаммадния-Ханай Фаезе, магистрант Тегеранского университета (Тегеран, Исламская Республика Иран)

Мокиенко Валерий Михайлович, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Насибуллова Гузель Ришатовна, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Казань, Российская Федерация)

Некоз Олеся Александровна, старший преподаватель Военной академии Войсковой противоздушной обороны Вооруженных Сил Российской Федерации, кандидат филологических наук (г. Смоленск, Российская Федерация)

Николаева Екатерина Геннадьевна, доцент Новосибирского государственного педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Новосибирск, Российская Федерация)

Ничипоров Илья Борисович, профессор Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор (Москва, Российская Федерация)

Овсянникова Екатерина Павловна, магистрант национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (г. Саранск, Российская Федерация)

Осьмухина Ольга Юрьевна, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва, доктор филологических наук, профессор (г. Саранск, Российская Федерация)

Пермякова Татьяна Николаевна, доцент Новосибирского государственного технического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Новосибирск, Российская Федерация)

Попова Мария Юрьевна, аспирант Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург, Российская Федерация)

Раужина Анастасия Михайловна, магистрант национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (г. Саранск, Российская Федерация)

Рожкова Татьяна Ивановна, заведующий лабораторией народной культуры Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова, доктор филологических наук, профессор (г. Магнитогорск, Российская Федерация)

Романовская Ольга Евгеньевна, заведующий кафедрой литературы Астраханского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Астрахань, Российская Федерация)

Рощина Ольга Сергеева, доцент Новосибирского государственного педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Новосибирск, Российская Федерация)

Румянцева Марина Сергеевна, магистрант Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (г. Владимир, Российская Федерация)

Сидоренко Константин Павлович, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Скиба Юлия Александровна, учитель русского языка и литературы СОШ № 508 (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Снигирев Алексей Васильевич, доцент Уральского государственного юридического университета им. В. Ф. Яковлева, кандидат филологических наук, доцент (г. Екатеринбург, Российская Федерация)

Сотудехмехр Форуг, магистрант Тегеранского университета (Тегеран, Исламская Республика Иран)

Трушкина Алёна Петровна, соискатель национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва (г. Саранск, Российская Федерация)

Угрюмов Владимир Евгеньевич, доцент Новосибирского государственного технического университета, кандидат филологических наук (г. Новосибирск, Российская Федерация)

Фарафонова Оксана Анатольевна, доцент Новосибирского государственного педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Новосибирск, Российская Федерация)

Хоссейни Дарберази Сейеде Фаззе, магистрант Тегеранского университета (Тегеран, Исламская Республика Иран)

Цицкун Виолетта Владимировна, старший преподаватель Севастопольского государственного университета (г. Севастополь, Российская Федерация)

Чевтаев Аркадий Александрович, доцент Российского государственного гидрометеорологического университета, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Черноусова Ирина Петровна, профессор Липецкого государственного педагогического университета им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, доктор филологических наук, доцент (г. Липецк, Российская Федерация)

Шашкова Ольга Васильевна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Шестакова Елена Юрьевна, доцент Гуманитарного института филиала Северного (Арктического) федерального университета им. М. В. Ломоносова в г. Северодвинске, кандидат филологических наук (г. Северодвинск, Российская Федерация)

Шетэля Виктор, доцент Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент (Москва, Российская Федерация)

Шорина Татьяна Олеговна, студент национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва (г. Саранск, Российская Федерация)

Шурупова Ольга Сергеевна, профессор Липецкого государственного педагогического университета им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, доктор филологических наук, доцент (г. Липецк, Российская Федерация)

Яхьяпур Марзие, профессор Тегеранского университета, кандидат филологических наук (Тегеран, Исламская Республика Иран)

Для заметок

Научное издание

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2023

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

Материалы XXVIII Международной научной конференции

Редактор *Т. В. Мальцева*
Оригинал-макет *Н. П. Никитиной*
Оформление обложки *Е. И. Ягин*

Подписано в печать 10.05.2023. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 25,75. Тираж 500 экз. (первый завод – 60 экз.). Заказ № 1871

Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10